



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,  
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
LITERATURA COMPARADA (PPGLC)**

**BRUNO DE MENEZES BATUCA AMEFRICANIDADE E AFRRORREALISMO:  
MARGINALIZAÇÃO LITERÁRIA E LITERATURA DA AMÉFRICA**

**ÁLLAN SEREJA DOS SANTOS**

Foz do Iguaçu  
2024



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,  
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
LITERATURA COMPARADA (PPGLC)**

**BRUNO DE MENEZES BATUCA AMEFRICANIDADE E AFROREALISMO:  
MARGINALIZAÇÃO LITERÁRIA E LITERATURA DA AMÉFRICA**

**ÁLLAN SEREJA DOS SANTOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Felipe dos Santos Matias

Foz do Iguaçu  
2024

ÁLLAN SEREJA DOS SANTOS

**BRUNO DE MENEZES BATUCA AMEFRICANIDADE E AFROREALISMO:  
MARGINALIZAÇÃO LITERÁRIA E LITERATURA DA AMÉFRICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientador: Prof. Dr. Felipe dos Santos Matias (Orientador)  
UNILA

---

Prof. Dr. Paulo Jorge Martins Nunes  
UNAMA/UEPA

---

Prof. Dr. Rogério Mendes Coelho  
UFRN/UFPE

Foz do Iguaçu, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

Catálogo elaborado pelo Setor de Tratamento da Informação  
Catálogo de Publicação na Fonte. UNILA - BIBLIOTECA LATINO-AMERICANA - PTI

S237

Santos, Allan Sereja Dos.

Bruno de Menezes batuca Amefricanidade e Afrorrealismo: marginalização literária e Literatura da América / Allan Sereja Dos Santos. - Foz do Iguaçu, 2024.  
130 f.: il.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História, Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada. Foz do Iguaçu - PR, 2024.  
Orientador: Prof. Dr. Felipe dos Santos Matias.

1. Menezes, Bruno de, 1893-1963. 2. Batuque. 3. Amefricanidade. 4. Afrorrealismo. I. Matias, Felipe dos Santos. II. Título.

CDU 82.09(8+6)

Dedico este trabalho ao Bruno de  
Menezes, para o qual peço licença e a  
bênção!

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço à minha mãe Sereja por toda ajuda, principalmente por confiar e acreditar no meu objetivo de realizar um mestrado, e pelo apoio financeiro com passagens aéreas, verbas para me manter em Foz do Iguaçu; por nunca desistir de mim e ter alimentado a minha confiança, o meu potencial, ter me incentivado a estudar e a enxergar o estudo como uma oportunidade e um investimento para uma vida melhor.

Agradeço ao meu orientador, Felipe Matias, profissional maravilhoso e inspirador. Muito obrigado pela parceria, por ter me acolhido desde a solicitação do formulário de anuência, pela atenção, escuta, troca, gentileza, paciência, confiança e pelo trabalho como professor e orientador.

À minha amiga Vanessa Valentim pelos apoios e ótimos momentos; por ter me impulsionado ao mestrado em Foz. Ao Eder Dutra pela convivência e grande ajuda em Foz, foi essencial para conseguir suportar os nove meses na cidade.

À minha amiga mestra Kamilla Pupu por ter me incentivado e me inspirado.

À CAPES pela bolsa de Demanda Social, que me ajudou bastante na vida acadêmica e pessoal, proporcionando viver e ter várias coisas.

Ao prof. Emerson pelas trocas, gentileza e atenção.

Aos meus companheiros de mestrado. Obrigado pelo acolhimento, momentos que tornaram os dias mais agradáveis! Em especial, Eliane, Robson e Rosmari.

Ao prof. Paulo Nunes, por ter me recebido no estágio de docência, pelos livros importantíssimos e pela contínua parceria acadêmica.

Às minhas amigas paraenses Elayne, Naiara, Tamy, Mainara, Vanessa, Marcella, Andreia. Ao meu amigo Rodrigo Boto. Ao Daniel Amazonita, Raul Bixa da Kitnet, Jhey, Gabrielli e Junior pelos momentos especiais e prazerosos em Foz.

Aos professores do Programa Antonio Guizzo, Débora Cota, Mariana Cortez e Fernando Mesquita.

Ao prof. Rogério Mendes Coelho, por compor a banca de qualificação e de defesa e pela contribuição. À prof. Mariana Alves pela presença na defesa.

A mim mesma, por acreditado no meu potencial, dado a cara a tapa, pela autoconfiança, por me aventurar, permitir, persistir, ousar, errar, acertar, refazer; suportar tanta coisa, sair da zona de conforto, e não ter desistido.

Muito obrigado, Bruno de Menezes e todos que guiaram os meus caminhos.

*Você continua poeta e cada vez mais  
novo pelo que há de movimento e de  
inquietação na sua personalidade. O seu  
caminho é o caminho de todos nós [...].  
Continuamos a lutar pelo pão, mas a arte  
vem lutar ao nosso lado, compreendendo  
que do resultado dessa depende o seu  
futuro, a sua maior expressão de  
liberdade e de vida!*

**Dalcídio Jurandir para Bruno de  
Menezes**

*Yo tengo mi raza pura  
y de ella orgullosa estoy,  
de mis ancestros africanos  
y del sonar del tambó.*

**Mary Grueso Romero**

## RESUMO

Esta dissertação estuda a obra *Batuque* (1953), de Bruno de Menezes (1893-1963), como representação da *Amefricanidade* e do *Aforrealismo* na Amazônia. O trabalho parte da percepção de haver uma marginalização literária do intelectual e uma escassez de análises da sua obra por uma perspectiva central e/ou predominantemente afro-americana; e de contrapor ao “racismo epistêmico” (GROSGOUEL, 2016). Assim, desenvolvem-se três capítulos. O primeiro apresenta uma biobibliografia do referido literato e alguns pontos do contexto intelectual de Menezes. O segundo capítulo aborda sobre a constituição literária do negro pelas autorias brancas, a autoria negra no cenário latino-americano, e um panorama da intelectualidade e dos movimentos literários negros da América. Além disso, o segundo debate, como possíveis motivos para a marginalização literária de Menezes, o fato dele ter sido negro, pobre, latino-americano e oriundo de uma periferia urbana brasileira da Amazônia/Norte. Também reflete sobre a colonialidade do ser e do saber, a partir dos estudos decoloniais, e destaca os conceitos de *Amefricanidade* (GONZALEZ, 1988) e *Aforrealismo* (DUNCAN, 2019). No terceiro capítulo ocorre a análise de cinco poemas da obra *Batuque*, tendo os conceitos *aforrealismo* e *amefricanidade* como centrais, articulados com reflexões sobre a obra (SILVA, 1984; ASSIS, 2006) e estudos de outras Ciências Humanas (CARNEIRO, 1977; NASCIMENTO, 1978; SALLES, 2004; LUCA, 2010; SODRÉ, 2017). Através de *Batuque*, percebe-se a *amefricanidade*, pelas representações das marcas de africanização no território amazônico-brasileiro, e uma voz lírica que adota uma perspectiva *intraétnica* contraposta ao discurso do dominador, considerando o *aforrealismo* presente na literatura amazônica-brasileira. Assim, pode-se dizer que os dois conceitos negro-latino-americanos se complementam e proporcionam analisar questões estéticas e linguísticas, além de representações étnico-raciais e da cosmovisão e ancestralidade afro na poética meneziana.

**Palavras-chave:** Bruno de Menezes; *Batuque*; *Amefricanidade*; *Aforrealismo*.

## RESUMEN

Esta disertación estudia la obra *Batuque* (1953), de Bruno de Menezes (1893-1963), como representación de la *Amefricanidad* y del *Aforrealismo* en la Amazonia. El trabajo parte de la percepción de que existe una marginalización literaria del intelectual, y una escasez de análisis de su obra desde una perspectiva central y/o predominantemente afroamericana; y para contrarrestar el "racismo epistémico" (GROSFOGUEL, 2016). Así, se desarrollan tres capítulos. El primero presenta una biobibliografía de Menezes y algunos puntos sobre su contexto intelectual. El segundo capítulo aborda la constitución literaria de los negros por autores blancos, la autoría negra en el escenario latinoamericano y un panorama de los intelectuales y movimientos literarios negros en América. Además, el segundo discute, como posibles razones de la marginalización literaria de Menezes, el hecho de ser negro, pobre, latinoamericano y provenir de una periferia urbana brasileña en el Amazonas/Norte. También se reflexiona sobre la colonialidad del ser y del saber, a partir de estudios decoloniales, y se destacan los conceptos de *Amefricanidad* (GONZALEZ, 1988) y *Aforrealismo* (DUNCAN, 2019). El tercer capítulo analiza cinco poemas de la obra *Batuque*, utilizando los conceptos de *aforrealismo* y *amefricanidad* como puntos centrales, en conjunto con reflexiones sobre la obra (SILVA, 1984; ASSIS, 2006) y estudios de otras ciencias humanas (CARNEIRO, 1977; NASCIMENTO, 1978; SALLES, 2004; LUCA, 2010; SODRÉ, 2017). A través de *Batuque*, se percibe la *amefricanidad*, a través de las representaciones de las marcas de la africanización en el territorio amazónico-brasileño, y una voz lírica que adopta una perspectiva *intraétnica* opuesta al discurso del dominador, considerando el *aforrealismo* presente en la literatura amazónico-brasileña. Así, se puede afirmar que los dos conceptos negro-latinoamericanos se complementan y permiten analizar cuestiones estéticas y lingüísticas, así como representaciones étnico-raciales y la cosmovisión y ascendencia afro en la poética de Menezes.

**Palabras clave:** Bruno de Menezes; *Batuque*; *Amefricanidad*; *Aforrealismo*.

## ABSTRACT

This dissertation studies the work *Batuque* (1953), by Bruno de Menezes (1893-1963), as a representation of *Amefricanity* and *Aforrealism* in the Amazon. The work starts with the perception that there is a literary marginalization of the intellectual, and a scarcity of analyses of his work from a central and/or predominantly African American perspective; and to counter "epistemic racism" (GROSFOGUEL, 2016). Thus, three chapters are developed. The first presents a biobibliography of Menezes and some points about his intellectual context. The second chapter deals with the literary constitution of black people by white authors, black authorship on the Latin American scene, and an overview of black intellectually and literary movements in America. Moreover, the second discusses, as possible reasons for Menezes' literary marginalization, the fact that he was black, poor, Latin American and came from a Brazilian urban periphery in the Amazon/North. It also reflects on the coloniality of being and knowledge, based on decolonial studies, and highlights the concepts of *Amefricanity* (GONZALEZ, 1988) and *Aforrealism* (DUNCAN, 2019). The third chapter analyzes five poems from *Batuque*, using the concepts of *aforrealism* and *amefricanity* as central points, in conjunction with reflections on the work (SILVA, 1984; ASSIS, 2006) and studies from other human sciences (CARNEIRO, 1977; NASCIMENTO, 1978; SALLES, 2004; LUCA, 2010; SODRÉ, 2017). Through *Batuque*, one can perceive *amefricanity*, through the representations of the marks of Africanization in the Amazonian-Brazilian territory, and a lyrical voice that adopts an *intra-ethnic* perspective opposed to the discourse of the dominator, considering the *aforrealism* present in Amazonian-Brazilian literature. Thus, it can be said that the two black-Latin American concepts complement each other and make it possible to analyze aesthetic and linguistic issues, as well as ethnic-racial representations and the Afro worldview and ancestry in Menezes' poetics.

**Key words:** Bruno de Menezes; *Batuque*; *Amefricanity*; *Aforrealism*.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> – Bruno de Menezes jovem .....	28
<b>Figura 2</b> – Capa da edição de 1953 de <i>Batuque</i> .....	49
<b>Figura 3</b> – Bruno de Menezes na Vila da Barca .....	51
<b>Figura 4</b> – Capa da 2ª edição de <i>Boi Bumbá - Auto popular</i> .....	58
<b>Figura 5</b> – Bruno de Menezes (quarto da esquerda para a direita, com o prato) junto com devotos de São Benedito da Praia .....	65

## SUMÁRIO

<b>PRIMEIRAS REFLEXÕES E PASSOS</b> .....	13
<b>1 BIOBIBLIOGRAFIA DE BRUNO DE MENEZES: 5 DÉCADAS DE ATIVIDADE INTELLECTUAL</b> .....	18
1.1 DÉCADA DE 1920 .....	21
1.2 DÉCADAS DE 1930 E 1940 .....	32
1.3 DÉCADA DE 1950 .....	39
1.4 DÉCADA DE 1960 E ACONTECIMENTOS PÓSTUMOS .....	58
<b>2 INTELLECTUALIDADE NEGRO-AMERICANA</b> .....	63
2.1 MARGINALIZAÇÃO LITERÁRIA: O CASO DE BRUNO DE MENEZES.....	71
2.2 CONCEITOS NEGRO-LATINO-AMERICANOS.....	83
<b>3 RUFA O <i>BATUQUE</i> NA AMEFRICANIDADE E NO AFRRORREALISMO</b> .....	89
3.1 BATUQUE .....	89
3.2 PAI JOÃO .....	93
3.3 MÃE PRETA.....	97
3.4 “TOIÁ VEREQUÊTE” .....	103
3.5 CACHAÇA .....	109
3.6 O <i>BATUQUE</i> RUFA NA AMÉFRICA.....	114
<b>FECHANDO ESTE CICLO</b> .....	116
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	119

## PRIMEIRAS REFLEXÕES E PASSOS

Como alguém que é da periferia urbana de Belém do Pará, eu tenho o intuito de pesquisar a literatura dessa região. Na graduação, estabeleci uma correlação entre o rap do estado e um grupo de intelectuais paraenses do século XX, a Academia do Peixe Frito, pois alguns integrantes eram da periferia. Para o mestrado, almejei, inicialmente, continuar essa relação literária, escolhendo, porém, apenas um dos integrantes periféricos, o Bruno de Menezes, visto que já tinha trabalhado sua obra *Batuque* na especialização e nos trabalhos apresentados em eventos acadêmicos, nos quais houve um fato interessante e contínuo.

Em 2021, por conta da pandemia da Covid-19, participei de eventos acadêmicos online que foram promovidos por instituições de diferentes cantos do Brasil, como a Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM); o Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo (IFSP); a Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ); e a Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). As minhas propostas de comunicação tinham *Batuque* como objeto estético da pesquisa. Em 2022, continuei participando de eventos acadêmicos virtuais, submetendo uma proposta de comunicação em um evento promovido pela Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG) e de São Paulo (PUC-SP). Nestes eventos de 2021 e 2022, comunicadores, mediadores dos Grupos de Trabalhos e ouvintes, de diversas regiões do país, desconheciam Bruno de Menezes e a sua obra. Em 2023, expus, presencialmente, um trabalho sobre ele no simpósio *Literatura, periferia e expressões da cultura negra no Brasil*, do XVIII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC), e também ninguém tinha ouvido falar sobre o literato amazônico. Algo não diferente tem ocorrido entre colegas e professores do Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada (PPGLC) da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA).

O desconhecimento acerca de Bruno de Menezes me trouxe reflexões: será que o encontramos nas historiografias literárias brasileiras, nos livros didáticos, nas provas de vestibulares? E nos planos de ensino de cursos de graduação ou pós-graduação, nas pesquisas acadêmicas e em festas/feiras literárias não-nortistas/amazônicas brasileiras? Provavelmente não. E o que faz ele ser marginalizado? Essas reflexões geraram um dos motivos para a realização desta

dissertação, contribuir com o combate à exclusão e ao silenciamento de vozes, assim como para a ressignificação do campo literário.

A reivindicação para a valorização de vozes historicamente apagadas e marginalizadas vem sendo possível porque tem havido, segundo Eduardo Coutinho (1996, p. 70), “a desconstrução dos pilares em que se apoiavam os estudos literários tradicionais”, e o “cânone ou cânones tradicionais não têm mais base de sustentação”, o que atinge a estrutura da historiografia literária. No meio acadêmico latino-americano, tem-se verificado, ao longo das últimas décadas, o desejo de edificar-se uma nova historiografia literária, livre de “distorções tradicionais” (*idem*, p. 72). Deve-se também destacar o ingresso de afrodescendentes e originários nas escolas e universidades, pois, como pontua Rogério Mendes Coelho (2022, p. 193), do mesmo modo que eles adquirem conhecimentos e linguagens, também empreendem seus próprios saberes e linguagens, assim, afirmam suas razões intelectuais e assumem “posições socialmente visíveis e reconhecíveis, para refletir sobre o que se apresenta injusto ou, pelo menos, questionável”.

Após o levantamento de artigos, dissertações e teses sobre Bruno de Menezes e *Batuque*, que analisam efetivamente o literato e a sua obra por uma perspectiva central e/ou predominantemente afro-americana, encontrou-se: a dissertação *Reconfiguração da identidade negra na poesia modernista: as vozes de Bruno Menezes e Lino Gomes* (2012), de Severina Faustino dos Santos, defendida no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, da Universidade Estadual da Paraíba. Tal trabalho realiza a análise dos poemas de *Batuque* para demarcá-lo como uma literatura afro-brasileira, conceito defendido por Eduardo de Assis Duarte; e o artigo *Negritude e criouliização em Bruno de Menezes*, publicado pelo docente e pesquisador Dr. José Guilherme dos Santos Fernandes, que destaca Menezes como um antecipador dos conceitos de *negritude*, de Aimé Césaire, e de *criouliização*, definido por Édouard Glissant. Este fator somado com a questão de produzir pesquisa na UNILA, uma instituição que pensa as epistemologias a partir da e sobre a América Latina e Caribe, e que me proporcionou discussões acerca da (des)colonização do saber e do campo literário, me provocou o desejo não só de estudar a obra de Bruno de Menezes como uma literatura afro-latino-americana de lócus discursivo engajado, mas também de utilizar uma perspectiva teórica que parta da América Latina negra.

Os estudos decoloniais são fundamentais nesta dissertação, por refletirem a respeito do pensamento colonialista eurocêntrico e por problematizar as ideias canônicas construídas pela perspectiva Norte Global Ocidental. Nessa direção, Ramón Grosfoguel (2008) aponta que os loci étnico-raciais subalternizados são os pontos de partida da perspectiva epistêmica que busca descortinar os fundamentos da epistemologia e do cânone ocidental. Nesse sentido, a presente dissertação contrapõe-se ao “racismo epistêmico”, o qual é produzido por estruturas e instituições geradas por uma legitimidade e um monopólio do saber dos homens ocidentais [acrescento homens brancos e cis-heterossexuais] que, de acordo com o sociólogo porto-riquenho Ramón Grosfoguel, desqualifica “outros corpos políticos e geopolíticas do conhecimento”, isto é, outros saberes e outras vozes críticas em relação “aos projetos imperiais/coloniais/patriarcais que regem o sistema-mundo”, estes são privilegiados e definem o que é verdadeiro, real e melhor para todo mundo (GROSFOGUEL, 2016, p. 25). Nos estudos sobre Literatura, tais projetos partem de uma Crítica Literária que, conforme Coelho (2022, p. 53), “não disponibiliza a instrumentalização necessária para articular as particularidades que muitas vezes envolvem as ambições e projetos dos intelectuais afrodescendentes”. Deste modo, pensa-se em duas perspectivas negro-latino-americanas como aportes teóricos centrais para a análise de *Batuque*: a categoria de *Amefricanidade*, de Lélia Gonzalez, e o conceito de *Aforrealismo*, de Quince Duncan.

Esta dissertação pretende estudar a obra *Batuque* (1953), de Bruno de Menezes (1893-1963), como representação da *Amefricanidade* e do *Aforrealismo* na Amazônia. Como objetivos específicos, almeja-se: desenvolver uma biobibliografia do referido literato, com foco maior nas produções intelectuais; debater possíveis motivos para a marginalização literária de Bruno de Menezes; e estabelecer uma interlocução entre os conceitos negro-latino-americanos *Amefricanidade* e o *Aforrealismo* como principais aportes teóricos na análise literária.

O primeiro capítulo, intitulado de *Biobibliografia de Bruno de Menezes: 5 décadas de atividade intelectual*, apresenta-se uma biobibliografia do referido literato, isto é, uma “descrição simultânea e ordenada da vida e das obras de um autor”, de modo cronológico (LEITÃO, 2009), com foco maior nas produções intelectuais. Assim, pretende mostrar não só a face literária dele, como também de crítico de arte, teatrólogo popular e estudioso da cultura popular amazônica e negra. O texto está subdividido em décadas e dialoga com estudos acerca de Bruno de Menezes e suas

obras (BOGÉA, 1992; ASAS DA PALAVRA, 1996; FARES, 1996; NUNES, 2002; REIS, 2012; AQUINO, 2014; WANZELER, 2018; PEREIRA, 2020; DE BRITO REIS, 2019; entre outros).

Como a atuação intelectual de Menezes é entrelaçada com a história da literatura paraense da primeira parte e início da segunda metade do século XX, no primeiro capítulo são expostos também alguns pontos da historiografia intelectual de Belém no mencionado período (a partir, principalmente, dos estudos de: FIGUEIREDO, 2001; COELHO, 2003; CANGUSSU, 2008; MAIA, 2009; LEAL, 2011; NUNES, 2018; QUEIROZ, 2018; REIS, 2020). Além dos referidos trabalhos científicos, dialoga-se com obras do próprio literato e revistas da época, como *Belém Nova*, *Terra Imatura* e *Amazônia: revista da planície para o Brasil*, digitalizadas no site do acervo digital de Obras Raras da Biblioteca Pública Arthur Vianna. Entre as obras disponíveis na internet, há somente as coletâneas de poemas; as prosas, peça teatral e estudos sobre a cultura foram encontrados fisicamente na Biblioteca Pública Arthur Vianna e na Biblioteca Francisco Paulo Mendes, em Belém (PA).

No segundo capítulo, *Intelectualidade negro-americana*, desenvolve-se uma reflexão a respeito da atuação de intelectuais negros e sua relação com as historiografias e os cânones literários na América Latina. Aborda-se, inicialmente, a questão da representação do negro pelas autorias brancas. Posteriormente, trata-se da condição da autoria negra no cenário latino-americano, principalmente no Brasil (por meio da interlocução com os estudos de BERND, 1988; PROENÇA FILHO, 2004; EVARISTO, 2009; CUTI, 2010; PEREIRA, 2010; DUARTE, 2010, 2013; OLIVEIRA, 2013; GURIDY; HOOKER, 2018; DUNCAN, 2019; RAMOS, 2022). Ainda, no que concerne à autoria negra, debruça-se também sobre a intelectualidade e os movimentos literários negros da América como um todo, abordando-se a *Négritude*, o *Harlem Renaissance*, o *Afrocubanismo* e o *Indigenismo* (em diálogo com as pesquisas de FIGUEIREDO et al., 2010; BARBOSA, 2019; MONTEIRO, 2021). Através de *Batuque* e da revista *Présence Africaine*, Bruno de Menezes é contextualizado nesse cenário.

No subcapítulo do segundo capítulo, debatem-se possíveis motivos para uma marginalização literária, tendo exemplo o Bruno de Menezes, pois, ele foi um intelectual negro, pobre, latino-americano e oriundo de uma periferia urbana brasileira da Amazônia/Norte (em sintonia com as discussões de MUZART, 1995; COUTINHO, 1996; SOUZA, 2002; DUARTE, 2005; DALCASTAGNÈ, 2007; LOUREIRO, 2015;

ASSIS, 2020; MONTEIRO, 2020; NUNES, 2022). No que se refere à questão do silenciamento e da exclusão na literatura, reflete-se sobre a colonialidade do ser e do saber (a partir dos trabalhos de MIGNOLO, 2004, 2010; QUIJANO, 2005; MALDONADO-TORRES, 2007, 2008; GROSGOUEL, 2008, 2016). Ainda como subcapítulo, também discute uma possibilidade de superação da colonialidade, destacando os conceitos negro-latino-americanos de *Amefricanidade* e *Afrorrealismo*.

No terceiro capítulo, intitulado *Rufa o Batuque na Amefricanidade e no Afrorrealismo*, analisam-se os poemas *Batuque*; *Pai João*; *Mãe Preta*; *“Toiá Verêquête”*; e *Cachaça*, dialogando com estudos sobre a obra *Batuque* (como SILVA, 1984; ASSIS, 2006) e articulando com perspectivas de outras Ciências Humanas (como CARNEIRO, 1977; NASCIMENTO, 1978; GONZALEZ, 1988, 2020; FERRETTI, 1996; MOURA, 2004; SALLES, 2004; LUCA, 2010; SODRÉ, 2017; VALCACIO, 2022). Assim, busca-se destacar a representação da *Amefricanidade* e do *Afrorrealismo* na obra *Batuque*.

Rosa Assis (2017, p. 32-33), em *Batuque: uma leitura genética*, realiza um estudo comparativo a respeito das 4 primeiras edições (1931, 1939, 1940 e 1953) da obra de Menezes, expondo que quase todos os poemas têm alterações, “como inclusões, substituições ou exclusões de palavras, reestruturação de versos, mudança de posição de lexias”, além de mudanças de pontuação, as quais “se misturam na modificação do texto, conferindo aos poemas forma nova, novo tom, mais ritmo, melhor expressão”. A 4ª edição (1953), a qual tive acesso a um exemplar disponível na seção de obras raras da Biblioteca Pública Arthur Vianna (Belém), por ser a última versão publicada pelo autor em vida, pode ser considerada como a versão final de *Batuque*, por esse motivo optou-se por essa edição para o estudo proposto na presente dissertação.

## 1 BIOBIBLIOGRAFIA DE BRUNO DE MENEZES: 5 DÉCADAS DE ATIVIDADE INTELLECTUAL

Ao desembarcar na doca da feira do Ver-o-Peso, em Belém do Pará, conhecida popularmente como “Pedra do Peixe”, e seguir da Avenida 16 de Novembro (antigamente conhecida como estrada de São José) até a Praça Amazonas (antigo largo de São José), em torno de 200 metros, chega-se à Avenida Roberto Camelier, que passou a ser chamada assim a partir da década de 60, antes era a travessa dos Jurunas<sup>1</sup>. De acordo com Rodrigues (2008), desde meados do século XIX, o nome da travessa originou o nome do bairro do Jurunas, que surgiu à beira do rio Guamá (área ocupada, primeiramente, por populações indígenas) e foi incluído à cidade e incorporado na ação da gestão pública para melhoramento urbano da cidade na transição do século XIX para o XX. No início, o local era, majoritariamente, habitado por descendentes ameríndios e afro-brasileiros e, depois, teve o ingresso de pessoas oriundas dos interiores do estado e vindas do bairro vizinho, Cidade Velha. Os moradores do Jurunas estavam isolados geograficamente, por conta da má infraestrutura e dificuldade de mobilidade urbana, todavia, não estavam socioculturalmente, pois circulavam pela cidade (RODRIGUES, 2008). Uma das pessoas procedentes do Jurunas que vivenciou Belém intensamente foi Bruno de Menezes.

Em 21 de março de 1893, nasceu o filho da paraense Maria Balbina da Conceição com o cearense Dionísio Cavalcante de Menezes: Bento Menezes Costa, mais conhecido como Bruno de Menezes. De acordo com De Brito Reis (2019, p. 20), “Bruno” foi um pseudônimo<sup>2</sup>. *Brun* é radical germânico e significa “marrom, moreno”. Não se sabe a partir de quando ele passou a usar tal nome em seus documentos oficiais. Sobre o literato usar o nome “Bruno”, Wanzeler (2018, p. 42) comenta que era perfeitamente compreensível tal escolha para um poeta negro engajado na causa negra. O pesquisador também expõe: “A repetição do fonema oclusivo bilabial sonoro

<sup>1</sup> Esta introdução narrativa, com nomes atuais e antigos dos locais, foi inspirada nas descrições do percurso do Ver-o-Peso à Travessa Jurunas feito por Carmem Izabel Rodrigues (2008). As mudanças dos nomes dos lugares têm como referência a obra Ruas de Belém, significado histórico de suas denominações (1992), do historiador Ernesto Cruz, o qual aponta “Jurunas” como o nome de um povo indígena (CRUZ, 1992, p. 31).

<sup>2</sup> Além desse, De Brito Reis (2019, p. 20) cita outros pseudônimos: Karolo, Karolo Júnior e João Bocó, que eram usados, às vezes, na revista Belém Nova. Rocha (1994, p. 21 *apud* WANZELER, 2018, p. 42) cita também: Birilo Marques. No dossiê sobre Bruno de Menezes, da revista Asas da Palavra (1996, p. 20), encontramos também o pseudônimo João Baraúna.

/b/ traz intensidade ao nome do intelectual, uma sonoridade que converge com a forte musicalidade da cultura afro, a qual Bruno materializa em sua grande obra poética, o livro de poemas *Batuque*.”; ele ainda acentua: “Na confluência dos nomes, Bento Bruno se torna o ‘preto abençoado’” (WANZELER, 2018, p. 42-43).

**Figura 1** - Bruno de Menezes jovem.



Fonte: REIS, 2012.

O literato do Jurunas viveu os primeiros anos de vida no período da Belle Époque belemense (1870-1910), resultado do Ciclo da Borracha<sup>3</sup>, logo, “presenciou a transformação física, social e econômica de Belém”, como aponta Reis (2012, p. 39). Segundo Alonso Rocha, Bruno passou a sua infância na estância *A Jaqueira*, no Jurunas, onde pôde presenciar e vivenciar aspectos do cenário sociocultural daquele bairro periférico. Após concluir o ensino primário, no colégio José Veríssimo, o literato trabalhou em diferentes livrarias, primeiro como aprendiz de gráfico e, depois, como mestre, sendo uma fase onde, “como de praxe àquela época, sofria vexatórios castigos”, como depõe Alonso Rocha (ASAS DA PALAVRA, 1996, p. 40). Foi nesta

<sup>3</sup> O Ciclo da Borracha (1879-1912) foi um período econômico ocorrido na Amazônia brasileira, onde se extraía o látex das seringueiras (a partir da exploração da mão de obra dos seringueiros – nordestinos, em sua maioria, que foram para o Norte do Brasil fugindo da seca do Nordeste) e comercializava-o para a indústria civil e bélica europeia. Com o enriquecimento gerado por este ciclo econômico, foi instalada em Belém (PA), assim como Manaus (AM), a Belle Époque, fazendo com que houvesse, nessas cidades, transformações urbanas e socioculturais para terem uma aparência europeia. As ruas e as edificações de Belém, por exemplo, imitavam o espaço das cidades europeias, principalmente de Paris, passando a ser conhecida como *Paris n’América*, enquanto Manaus era *Paris dos Trópicos*. Esse período entra em decadência com a plantação de seringais, pelos ingleses, na Ásia e África.

função de aprendiz de encadernador que conheceu Tó Teixeira<sup>4</sup> (MENEZES, 1993b, p. 11).

O músico e compositor Salomão Habib revela que, na gráfica, Bruno e Tó diziam para os clientes uma data de entrega dos livros que era superior ao período de conclusão de restauração, assim, tinham tempo de lê-los. Para o professor Paulo Nunes, o fazer intelectual de Bruno de Menezes foi inspirado por Tó Teixeira<sup>5</sup>. Menezes teve contato com literaturas diversas nesse ofício como, por exemplo: Liev Tolstói, Karl Marx, dentre outros (ROCHA, 1996, p. 40). Figueiredo (2001, p. 207) aponta que, por volta de 1913, Bruno lecionou na Escola Francisco Ferrer, fundada pela Federação das Classes Trabalhadoras do Pará, e foi como educador operário que iniciou a sua militância no sindicalismo e cooperativismo. Nesse mesmo ano, Bruno estreou na imprensa, passou a assinar artigos no jornalismo operário e anarquista, como *O Semeador*, *Voz do Trabalhador*, *Jornal do Povo*, entre outros (ROCHA, 1996, p. 40). Também neste mesmo período, Bruno de Menezes realizou a sua primeira publicação literária, o poema *O Operário*:

Fatigado levanta-se o operário  
por haver trabalhado o dia inteiro;  
e mesmo assim dirige-se ao calvário  
do seu agro labor - o grande obreiro...

E, se acaso não chega por primeiro,  
antecedendo da oficina o horário,  
se quiser para o almoço ter dinheiro,  
tem de escutar de doestos um rosário...

Mas, sendo artista que sua Arte preza,  
estanca no portal, dali não passa,  
os seus minutos e patrão, despreza.

E, de orgulho cheio, eleva o seu olhar,  
mostrando ter passado a nuvem baça  
que lhe estava a Razão sempre a ocultar! (MENEZES, 1993b, p. 453)

O poema acima é o soneto *O Operário* (1913), publicado no jornal *Martelo*.

---

<sup>4</sup> Antônio Teixeira do Nascimento Filho (1893-1982), conhecido artisticamente como Tó Teixeira, foi um violonista e compositor de música popular, gênero musical também recolhido por ele. Para Bandeira e Nunes (2020), ele influenciou a atuação da Academia do Peixe Frito.

<sup>5</sup> Declarações de Salomão Habib e Paulo Nunes foram dadas oralmente no documentário *Geração Peixe Frito* (<https://www.youtube.com/watch?v=QWhV5xpegPU>). Neste documentário, podemos encontrar falas sobre Bruno de Menezes, Tó Teixeira, Dalcídio Jurandir, De Campos Ribeiros e Abgvar Bastos, ditas por estudiosos, além de depoimentos orais do filho e filhas de Bruno de Menezes e da filha de De Campos Ribeiros.

O poema traz a exploração da classe trabalhadora, que, mesmo exausta, retorna ao local de trabalho, visto como um lugar de sofrimento, onde os trabalhadores escutam uma sucessão de insultos. Porém, necessitam do emprego para se manter economicamente. Desse modo, percebe-se que se trata de um soneto com uma crítica à jornada de trabalho e à condição precária e abusiva a que os trabalhadores estavam submetidos, sendo um exemplo do viés sindicalista e cooperativista do literato, que foi vítima de assédio moral no trabalho. Depois de *O Operário*, Bruno de Menezes continuou escrevendo até 1963, sendo atravessado por diferentes estilos e gêneros literários, ao longo das décadas de 1920, 1930, 1940, 1950 e início de 1960, não se restringindo à literatura, tendo 50 anos de produção intelectual diversa.

### 1.1 DÉCADA DE 1920

Em 1920, de modo independente, Bruno de Menezes publicou o seu primeiro livro de poemas, *Crucifixo*. Esta é uma obra com traços simbolistas, onde Bruno de Menezes manifesta uma “visão introspectiva do universo, sob um ponto de vista pessoal, humano e terreno. As lutas sociais de sua experiência anarquista misturavam-se à trajetória de um Cristo também revolucionário, sofredor, rejeitado por suas ideias” (FIGUEIREDO, 2001, p. 211-212). Essa interligação entre anarquismo e cristianismo já era perceptível no soneto *O Operário*, visto que há elementos cristãos na construção lexical do poema, como “calvário” e “rosário”, e observa-se uma abordagem social crítica e denunciativa. Desse modo, é possível considerar que a condição socioeconômica dele, a exploração sofrida no sistema capitalista e a sua crença cristã católica foram impulsionadores dos seus primeiros fazeres artísticos.

Bruno de Menezes era um dos artistas paraenses que almejava, no primeiro quarto do século XX, uma renovação artístico-estética. Esse objetivo pode ser percebido a partir de um soneto de 1920: *Arte Nova*. O poema expressa: “*Eu quero um’Arte original... Daí/ esta insatisfação na minha Musa!/ Ânias de ineditismos que eu não vi/ e o vulgo material inda não usa!*”. Nesses versos nota-se o desejo do eu poético por uma arte nova, original, inédita, uma busca por uma renovação artística: “*Gloriosa um’Arte que os Ideais renova!/ – Razão da causa por que eu me requinto/ na extravagância de uma imagem nova!*” (MENEZES, 1993a, p. 454).

No início do século XX, em Belém, segundo Figueiredo (2001), surgiram dois grupos de literatos: Academia ao Ar Livre, formado por membros pertencentes à

elite, que se reuniam no Largo da Pólvora (atualmente Praça da República), região elitista e do centro da cidade e fruto das transformações socioespaciais da *Belle Époque* no Pará; e Academia do Peixe Frito (APF), liderada por Bruno de Menezes, constituída por jovens boêmios, de origem socioeconomicamente diversa, que discutiam sobre literatura nos botecos do Ver-o-Peso enquanto comiam peixe frito como tira-gosto. Sobre este segundo grupo, Nunes e Costa (2018) ressaltam como uma “agremiação lúdico-boêmia” que tencionava por uma transformação estética e vivenciava espaços marginalizados da cidade - como barracões de bumbás e terreiros -, atuando politicamente pelos direitos civis e diversidade étnico-cultural, deixando os seus rastros através dos escritos literários e jornalísticos sobre a presença afro, ameríndia, amazônica na periferia urbana e na classe popular, configurando, assim, um olhar e uma visibilidade para os arrabaldes de Belém e suas vozes, distanciando do espaço elitista que se beneficiou da *Belle Époque*.

O nome “Academia do Peixe Frito”<sup>6</sup> sintetiza o viés estético-identitário do grupo ao aglutinar um termo relacionado com agregação literária e outro referente ao ato de comer peixe frito (alimento popular que era consumido, principalmente, pelos menos favorecidos economicamente, naquela época), ação feita pelos integrantes da associação no mercado Ver-o-Peso. Para Leal, o nome é uma expressão irônica às dificuldades financeiras desses intelectuais para produzir os seus escritos, representativo da atividade literária e do lugar social (proletariado) do qual partia os seus discursos (LEAL, 2011, p. 33). O grupo é apontado por Fernandes (2010, p. 222) como um movimento literário responsável por fixar o modernismo no Pará, focando em outra Belém, não a cidade imitadora da *Belle Époque*, mas a relacionada às classes populares. O grupo foi constituído por Abgvar Bastos, Bruno de Menezes, De Campos Ribeiro, Ernani Vieira, Jaques Flores, Dalcídio Jurandir, Lindolfo Mesquita, Muniz Barreto, Nunes Pereira, Paulo de Oliveira, Rodrigues Pinajé, Sandoval Lage e Tó Teixeira.

As Academias do Ar Livre e do Peixe Frito se uniram em um determinado momento, formando a sociedade literária Associação dos Novos, apelidada por Bruno

---

<sup>6</sup> Em 2016, formou-se o grupo de pesquisa ‘Academia do Peixe Frito’: *Rebeldia e negritude no Norte do Brasil*, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura (PPGCLC) da Universidade da Amazônia (UNAMA). Posteriormente, este grupo estabelece parceria com o Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia (PPGCom) da Universidade Federal do Pará (UFPA). Em 2018, *Asas da Palavra*, periódico do PPGCLC-UNAMA, publicou um dossiê sobre a APF. Em 2020, publica-se o livro *Um olho no peixe frito e outro na...: coletânea de artigos sobre a Academia do Peixe Frito*, pela editora Folheando.

de Menezes como os “Vândalos do Apocalipse” (FIGUEIREDO, 2001, p. 220-221). Esta associação foi fundada no dia 14 de julho de 1920, como mostra uma nota de jornal, encontrada pelo pesquisador José Francisco da Silva Queiroz:

Completa neste dia o seu quinto aniversário de fundação o núcleo pujante de artes e letras que é a Associação dos Novos, o grêmio a cujos altos destinos se vão norteando as letras e artes modernas do Pará. Foi, de facto, a 14 de julho de 1920 que surgiu nesta terra [...] (ASSOCIAÇÃO DOS NOVOS, 1925, p. 01 *apud* QUEIROZ, 2018, p. 114-115).

Dois meios midiáticos foram importantes para esse grêmio: o jornal *A Província do Pará*, por assumir “uma postura de apoio na divulgação e defesa dos Novos”; e a revista *Belém Nova*<sup>7</sup>, por “sua dinâmica editorial, se mostrou como a publicação oficial da Associação dos Novos” (QUEIROZ, 2018, p. 262). Tendo estes dois veículos como fontes documentais, o estudioso Queiroz compôs uma lista de membros da Associação dos Novos com 41 associados permanentes:

01) Abguar Bastos, 02) Arlindo Ribeiro de Castro, 03) Antônio Nazaré de Sá, 04) Alderico de Macedo Canavarro, 05) Agenor de Souza, 06) Amadeu Correia de Araújo, 07) Bruno de Menezes, 08) Benigno Farias Gama, 09) Brites Mota, 10) Benedicto Cordeiro, 11) Camargo de Oliveira, 12) Camilo Athayde, 13) Clóvis Gusmão, 14) Demócrito Noronha, 15) Ernani Vieira, 16) Edith Carvalho, 17) Francisco Sampaio, 18) Gabriel Lage, 19) José Sampaio De Campos Ribeiro, 20) Júlio Nazareth de Sá, 21) José Rocha Junior, 22) Ignácio Moura, 23) Lauro Ferreira, 24) Lauro Paredes, 25) Leonam Nobre 26) Luiz Teixeira Gomes (Jacques Rolla), 27) Maria Izaura Lobo de Moraes, 28) Muniz Barreto, 29) Mário Platilha, 30) Maria Reis, 31) Moreira Gomes, 32) Olindina Cardoso, 33) Omar Silva, 34) Oswaldo Gonçalves, 35) Paulo de Oliveira, 36) Pedro Paulo da Cruz, 37) Pedro Correia Lisboa, 38) Raimundo Nonato Peres, 39) Raimundo Nonato da Silva, 40) Temístocles Sant’Anna, 41) Wenceslau Costa (QUEIROZ, 2018, p. 262).

Conforme se observa na lista acima, Bruno de Menezes fez parte da Associação dos Novos, além de ter fundado, com Raymundo Machado<sup>8</sup>, o meio de

<sup>7</sup> Algumas edições de maio de 1924 a novembro de 1924; a edição v.3, n.59, agosto de 1926; e v.4, n.73, agosto de 1927 da revista *Belém Nova* foram digitalizadas pelo projeto “Obras Raras e Antigas – Acervo Digital”, da Biblioteca Pública Arthur Vianna, e podendo ser consulta on-line por meio do seguinte link: <http://obrasraras.fcp.pa.gov.br/belem-nova/>.

<sup>8</sup> *Belém Nova* era impressa nas oficinas gráficas do Instituto Lauro Sodré, instituição dirigida por Raymundo Machado (QUEIROZ, 2018, p. 52).

comunicação oficial<sup>9</sup>, a revista *Belém Nova*. Esta foi inaugurada em 15 de setembro de 1923, circulava quinzenalmente, publicando escritos literários, reportagens sobre a cidade e a sociedade e anúncios publicitários (FIGUEIREDO, 2001). Ela abordava temas relacionados às artes (literatura, pintura, cinema, teatro) e mundanismo (assunto que ocorria no mundo, na época), sendo marcada pelo encontro de artistas e intelectuais de duas gerações: uma de “passadistas”, que buscava certo passado fundador nacional; e outra que, de acordo com Figueiredo (2001, p. 193), se identificava politicamente como “novos”, ressaltando o seu tempo presente. Logo, o periódico “foi a um só tempo, passadista e modernista - nos conceitos da época” (FIGUEIREDO, 2001, p. 202), sendo um espaço de publicação para a geração que almejava uma renovação artística. Para Reis (2012, p. 89), essa mídia foi uma inovação “na forma de comunicar, no momento histórico em que o movimento modernista arrumava o ambiente para ser introduzido no Norte. A revista foi facilitadora desse processo”. Entretanto, nem todos os estudiosos que analisaram esse magazine o consideram transgressor. Para Queiroz, ao consultarmos os exemplares disponíveis, percebe-se “pela quantidade de capas onde figuram as mademoiselles da elite e os sonetos pomposos, que essa revista não trouxe ruptura alguma; talvez se o tivesse feito ela não teria durado tanto” (QUEIROZ, 2018, p. 53).

Até 1926, a revista *Belém Nova* foi dirigida por Bruno de Menezes e Paulo de Oliveira, sendo que este último, a partir de 1927, passou a dividir a direção com Martins e Silva, iniciando uma nova fase do periódico. Vale pontuar que a saída de Bruno de Menezes da redação fez com que a mídia mudasse a sua forma de atuar. Entre 1923 e 1926, a revista recebeu apoio financeiro discreto do Governo de Souza Castro (1921-1925), tentando mostrar, de modo mais tímido, pontos positivos da gestão estadual. No entanto, entre 1923 a 1926, muitas vezes, o apoio ao Governo do Pará foi mais explícito (FIGUEIREDO, 2001).

Após Souza Castro, houve a gestão de Dionísio Bentes (1925-1929, auge do autoritarismo oligárquico do Pará), apoiada também, nos seus primeiros anos, pela revista *Belém Nova*, a qual foi um suporte de propaganda da política oligárquica que ocorria no país (MAIA, 2009, p. 27). Bruno de Menezes saiu da redação porque alguns

---

<sup>9</sup> Na sua tese de doutorado, Queiroz (2018, p. 121) aponta que algumas notas informativas colocam uma revista chamada *O Astro* como outra mídia de comunicação oficial da Associação dos Novos, porém, o pesquisador não encontrou nenhum exemplar de tal magazine para comprovar essa informação.

colaboradores do magazine defendiam a necessidade de uma maior aproximação com a política local, enquanto ele defendia mais a questão da renovação estética e uma “inserção política em um plano mais geral, afastando-se das contendas e desgastes paroquianos” (FIGUEIREDO, 2001, p. 225). A partir da saída de Bruno, em 1927, as críticas ao governo foram realçadas na revista, pois os seus colaboradores se sentiram “traídos pelo governador que tantas promessas fez e que eles tanto apoiaram” (MAIA, 2009, p. 29).

A revista *Belém Nova* circulou até o dia 15 de abril de 1929. A importância do veículo midiático é inegável, pois foi fundamental na publicação de produções literárias e jornalísticas e na divulgação das ideias dos intelectuais e artistas não só do Pará, visto que houve a colaboração de intelectuais de outros estados brasileiros, como do Amazonas, Maranhão, Pernambuco e Rio Grande do Norte. No ano seguinte à fundação do magazine (no caso, em 1924), Bruno de Menezes publicou o seu segundo livro: *Bailado Lunar*, no dia 10 de abril (impresso em 31 de março, nas oficinas gráficas do Instituto Lauro Sodré), uma coletânea constituída por 18 poemas, organizados em três partes: “Bailado Lunar”; “Ba-ta-clan”; e “Do romance de Pierrô”. A obra se destaca por ser considerada como uma das primeiras com a presença do Modernismo no Pará.

Para Queiroz, todavia, a antologia dialogava com “um futurismo que nada tinha de futurista” (QUEIROZ, 2018, p. 413) e poderia ser vista como “um exemplo da Arte Moderna, mas nunca modernista” (*ibidem*, p. 22). Para Josse Fares (1996, p. 64), o Simbolismo está presente nos poemas que compõem o *Bailado Lunar*, mas a pesquisadora não discorda de que há a presença na obra de Menezes do Modernismo. Já para Nunes (2002), tal produção literária continua influenciada por um discurso formal, “um tanto parnasiano-simbolista”, não havendo nela uma ruptura estética total, mas sim algumas manifestações de aspectos modernistas nas temáticas abordadas e ao quebrar com a métrica rígida. O pesquisador aponta os poemas *As Chapeleirinhas*, *Filmando* e *Passaste* como exemplos de uma inovação na obra. A seguir, o poema *As Chapeleirinhas*:

Chapeleirinhas pobretãs dos olhos mansos:

É dessas mãos habilidosas  
a trabalharem sem descansos  
dando vida às plumas, colorindo as rosas,  
que saem esses chapéus ultra elegantes

da menina leviana e da mulher “coquete”.

Trabalham tanto as chapeleiras, pobrezinhas.  
Sangram os dedos, cansam a vista à luz do dia,  
à luz das lâmpadas cegantes,  
fazendo voar asas inertes de andorinhas,  
a completar com um chapéu lindo uma “toilete”.

Chapeleirinhas! As mulheres elegantes  
se isto soubessem nem queriam dar na vista.

É uma heroína a minha pobre “midinete”... (MENEZES, 1993a, p. 77).

O texto literário acima traz a figura da proletária, produtora de chapéus elegantes, que será usado por mulheres de classe social mais abastada economicamente, duas figuras contrapostas que exemplificam uma sociedade capitalista. A voz lírica destaca que essas trabalhadoras são exploradas, dedicam-se a um trabalho exaustivo, em uma condição insalubre, uma condição oposta à elegância do objeto e ao perfil de quem o usa. Além disso, há um discurso poético que enaltece essa proletária, ao adjetivá-la como heroína. Novamente, percebemos o viés sindicalista e cooperativista de Bruno de Menezes sendo representado na sua produção literária, que coloca a classe trabalhadora como protagonista. Dessa forma, é possível dizer que se trata de um poema que aborda, explicitamente, o cotidiano da classe trabalhadora, evidenciando uma denúncia social, podendo ser entendida como uma espécie de literatura engajada em prol de um coletivo, de uma classe social. Em relação à estrutura, percebe-se que a construção poética não é adepta de um tradicionalismo na forma literária, algo que pode ser percebido, por exemplo, pela quantidade de estrofes e divisão de versos. Esse poema, para Fares (1996, p. 66), expressa a Modernidade e um novo tempo. Diante do exposto, pode-se considerar que em *Bailado Lunar* não há um total rompimento estético, em virtude de que se conservaram na obra alguns traços da produção literária tradicional, apesar da manifestação de uma nova poética, representativo do início do Modernismo no Pará<sup>10</sup>. O que faz Bruno de Menezes ser o pioneiro do Modernismo no Pará (NUNES, 2002).

No que se refere ao Modernismo paraense, vale destacar que este movimento não surgiu a partir do Modernismo de São Paulo, o qual não deveria ser

---

<sup>10</sup> No artigo *Os brasis contidos no Brasil: A modernidade da Amazônia* (2002), de Paulo Nunes, há uma discussão sobre o Modernismo ter sido instalado no Pará por Bruno de Menezes ou por conta da viagem de Mário de Andrade para a Amazônia. O modernista paulistano visitou a cidade de Belém em maio de 1927, antes da publicação da obra *Macunaíma* (1928).

visto como o centro exclusivo dos diversos Modernismos no país. Para Alfredo Bosi, a Semana de Arte Moderna é um ponto de partida da renovação estético-literária no Brasil e suas ideias se manifestam de São Paulo para as outras regiões do país, onde adquiriram aspectos novos, compondo as variadas faces do Modernismo brasileiro (BOSI, 2015, p. 275). Assim, o crítico literário acentua o Modernismo de São Paulo como um “núcleo irradiador do Modernismo” (*ibidem*, p. 248) no país. Tal pensamento faz com que reverbere a ideia de que a “história literária brasileira pesquisada a respeito do Modernismo tem como consenso que o movimento surgiu em São Paulo e que, a partir deste estado, se difundiu e influenciou as demais capitais do Brasil.” (MAIA, 2009, p. 18). Entretanto, o núcleo sudestino não foi o epicentro de todas as manifestações nacionais, como no Pará. Em Belém, como aponta Queiroz (2018, p. 29), não houve repercussão, em 1922, sobre a Semana de 22. No ano seguinte, poucos intelectuais paraenses tiveram uma recepção positiva em relação a este acontecimento, inclusive Bruno de Menezes expressou pouca animação. Os paraenses tinham “muita incerteza sobre o que queriam aqueles jovens do Sul, quais suas propostas e o que defendiam” (FIGUEIREDO, 2001, p. 225), isso porque surgiam informações equivocadas, “tanto que alguns nomes que não tiveram qualquer participação na agitação paulista, passaram a figurar entre os fundadores do modernismo brasileiro e até confundidos entre os participantes da Semana” (*ibidem*). Nessa direção, José Francisco da Silva Queiroz faz a seguinte consideração:

O que torna ainda mais complexa a problemática da Arte Moderna em Belém diz respeito ao contato mantido pelos membros da Associação dos Novos com alguns escritores de Recife, que repercutiam a seu modo a literatura dos “Futuristas” no Nordeste do Brasil. A ideia de Arte Nova chegava distorcida aos escritores paraenses que ainda se batiam para desmerecer as obras publicadas por autores como Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Menotti Del Picchia [...]. Além da ligação com Recife, os escritores paraenses prezavam pelas discussões produzidas no Rio de Janeiro e divulgadas por órgãos como o jornal *O Paiz* e pelas revistas *Mundo Literário*, *Terra de Sol* e *Árvore Nova* (QUEIROZ, 2018, p. 116).

Conforme dito por Queiroz, houve um desmerecimento dos escritores paraenses pelas obras modernistas paulistas. Os literatos do Pará tiveram interação com intelectuais de localidades distintas de São Paulo, na busca pela renovação estética. No que concerne à rejeição, em geral, dos escritores paraenses em relação ao Modernismo de São Paulo, Bruno de Menezes, por exemplo, realizou críticas, em

1923, ao romance *Os Condenados* (1922), de Oswald de Andrade (QUEIROZ, 2018, p. 22).

Bruno de Menezes estabeleceu contato com Joaquim Inojosa, modernista pernambucano, considerado por Oswald de Andrade “como o introdutor das ‘novas ideias’ em Pernambuco” (FIGUEIREDO, 2001, p. 203). O literato nordestino aponta que a atuação de Recife pela renovação literária ocorria desde outubro de 1922, e, a partir de 1924, com a revista *Mauricéia* (1923-1924) e a publicação da carta-manifesto *A Arte Moderna*, de Inojosa, houve repercussão para os estado do Norte e os demais do Nordeste (INOJOSA, 1975, p. 126). Em outro texto, Joaquim Inojosa acentua Pernambuco como a primeira “província” que interagiu com os modernistas de São Paulo e deles recebeu “mandato expresso para divulgar-lhes as ideias renovadoras, ainda incubadas na chocadeira da Semana de Arte Moderna”, fazendo com que a capital, Recife, tornasse uma “espécie de torre de repetição através da qual de Maceió a Belém do Pará se iriam captar as mensagens enviadas” (INOJOSA, 1973, p. 09 *apud* FIGUEIREDO, 2001, p. 202). Assim, entende-se que Pernambuco capturou as ideias modernistas de São Paulo e, como intermediário, propagou para o Nordeste e Norte.

No caso do Pará, Inojosa (1975, p. 125) expõe que De Campos Ribeiro, literato maranhense radicado no Pará, o informou em uma carta que “o modernismo em Belém do Pará surgiu - como, aliás, no Paraíba e Natal -, graças ao convite recifense”, isto é, houve o Modernismo na região, segundo o autor, por conta de Pernambuco. Ainda de acordo com o literato pernambucano, coube a Bruno de Menezes atender ao pedido dos modernistas de Recife e reunir os jovens paraenses para o desenvolvimento da renovação literária (*ibidem*, p. 121). Em outro texto, ele acentua: “Embora desde 1922 a juventude paraense, com Eneida, Bruno e outros, se sentisse, a seu modo, revolucionária, somente a partir de 1924 se organizaria na defesa do ideal de renovação modernista” (INOJOSA, 1994, p. 116). Desse modo, depreende-se que a atuação coletiva em prol do Modernismo no Pará só aconteceu após o contato com os intermediários pernambucanos dos sudestinos.

Diante disso, é interessante destacar a ótica de Queiroz sobre a atuação de Joaquim Inojosa, a qual é considerada, pelo pesquisador, ser “bem menos heroica” do que é relatada pelo próprio pernambucano e “se somam aos equívocos de compreensão referentes *À Arte Moderna*” (QUEIROZ, 2018, p. 400). A carta-manifesto *A Arte Moderna*, de Inojosa – tida como disseminadora das ideias modernistas para o

Nordeste e Norte – é vista por Queiroz com menos repercussão na época de publicação. Sobre tal escrito Queiroz faz a seguinte consideração:

Segundo Neroaldo Pontes de Azevedo (1996), a carta destinada a “converter” a revista *Era Nova*, dirigida por Severino da Lucena e Sinésio Guimarães Sobrinho, em uma “Klaxon paraibana”, respondia, na verdade, a um convite que os referidos diretores fizeram a Joaquim Inojosa para que este representasse em Recife a revista que era publicada em João Pessoa e, naquele momento, já recebia sem nenhuma surpresa as notícias da “revolução estética” capitaneada por São Paulo. Em razão da atuação de Inojosa na imprensa recifense, desde o final de 1922, divulgando as ideias “futuristas”, era mais que conveniente ter na figura do já conhecido polemista um colaborador. Mas Inojosa tomou o convite como uma oportunidade para a autopromoção aproveitando sua influência e relações de amizade com vários intelectuais do Rio, de Natal e de Belém para se lançar como doutrinador e líder intelectual (QUEIROZ, 2018, p. 394-395).

O pesquisador acentua que Inojosa aproveitou-se de uma situação e do seu prestígio e sociabilidade para se sobressair como o modernista imprescindível para a existência do movimento de renovação no Norte e no Nordeste do país. Outro aspecto levantado por Queiroz (2018) foi a relação de *A Arte Moderna* com a obra *Bailado Lunar*, de Bruno de Menezes. A primeira foi datada em 5 de julho de 1924 e a segunda foi publicada em 10 de abril de 1924, isto é, o livro de Menezes circulou primeiro do que a carta-manifesto de Inojosa, a qual manifesta, entre os seus exemplos, o verso “A lua é a bailarina imemorial dos ares”, que é o verso inicial do primeiro poema da obra de Menezes. Portanto, “Inojosa deve mais a Bruno de Menezes do que o contrário” (QUEIROZ, 2018, p. 396). Então, o Joaquim Inojosa, que foi convincente ao se identificar como o responsável pelo modernismo nortista e nordestino, teria sido mais influenciado por Menezes do que influenciador?

Em 7 de setembro de 1929, Bruno de Menezes publicou, no jornal *Folha do Norte*, um texto intitulado: *Um comentador da Natureza*<sup>11</sup>, anunciando a exposição de pintura de Ismael Nery<sup>12</sup>, em Belém, no salão de entrada do Palace Teatro.

<sup>11</sup> Bruno de Menezes escreverá outro texto falando da exposição de Ismael Nery, em 16 e 17 de novembro de 1938, no jornal *Folha do Norte*, intitulado Ismael Nery, artista que honrou a Amazônia. Neste, ele relembra o seu encontro com o pintor, a exposição e cita alguns comentários sobre tal ocorrido.

<sup>12</sup> Ismael Nery foi um poeta e pintor que nasceu em Belém do Pará, em 1900, e aos nove anos foi para o Rio de Janeiro. Em 1927, ele viajou para Paris, onde viveu alguns meses, tendo contato com os vanguardistas franceses André Breton e Marc Chagall. Essa viagem influenciou muito a sua arte (MATTAR E CHIARELLI, 2015). Mesmo distante, segundo Figueiredo (2001, p. 294), nunca esqueceu a sua terra natal, que e foi representada na sua produção artística. A exposição de 1929, em Belém, foi a única que realizou na cidade e foi bem comentada, apesar de poucos terem compreendido as obras

Segundo o próprio Bruno de Menezes, ele encontrou o pintor junto com Ângelus Nascimento, outro pintor paraense, um dia antes da exposição, ficando impressionado com as obras, sendo um momento impactante na compreensão do literato sobre a Amazônia e suas vivências, não visualizando nas telas o conteúdo que pensou encontrar, o que lhe fez imaginar o choque que as obras causaram no público de Belém (MENEZES, 1993b)<sup>13</sup>.

Após visitar Ismael Nery, Bruno de Menezes escreveu uma advertência sobre a exposição no seu escrito jornalístico: “Ela [exposição] não se adstringe a qualquer das famosas escolas estabelecidas *après la guerre*” (MENEZES, 1993b, p. 419), ou seja, na ótica de Menezes o público poderia esperar algo novo, diferente do que se conhecia na localidade sobre pintura, a arte de Nery não desejava e nem procurava a superficialidade, que era base para o fazer estilístico de outros pintores. Ele representava em suas telas, “à margem da realidade palpável, o tom claro ou carregado de beleza abscondita, imprecisa” (*ibidem*, p. 420), isto é, algo que não estava reproduzindo o real, continha uma beleza diferente do que se considerava artisticamente belo para muitos da época. O literário/crítico ainda pontuou para quem fosse apreciar os quadros: “independente de desvendar neles o desdobramento interior de quem os elaborou, dissecando a verdade, o belo, o horrível, o poético, o trágico, e, sobretudo, o doloroso sentimento humano de sua arte tumultuada e dinâmica” (*ibidem*). Desse modo, nota-se que Menezes, por meio de seu texto, convidou a população local para a exposição, agindo também como crítico da arte de Ismael Nery, que considerou como curiosa, diferente e interessante.

Além de Bruno de Menezes, a escritora e jornalista paraense Eneida<sup>14</sup> também comentou sobre a exposição de Ismael Nery. Para ela, a exposição agradou, comoveu e “deu uma pincelada na alma dos artistas de Belém” (MATTAR E CHIARELLI, 2015, p. 102). Vale destacar que a intelectual paraense, neste mesmo ano, publicou a sua primeira obra literária, *Terra Verde*, uma coletânea de 26 poemas, os quais, para Reis (2020, p. 210), têm um teor ufanista e de orgulho, os “elementos

---

de Nery e de ninguém ter comprado um quadro, de acordo com Figueiredo (2001, p. 297).

<sup>13</sup> Relato dado em *Ismael Nery, artista que honrou a Amazônia*, de 1938.

<sup>14</sup> Eneida de Villas Boas Costa de Moraes nasceu em Belém, 1904. A partir de 1926, ela passou a grafar seus escritos apenas com o seu primeiro nome, não usando o sobrenome do pai (Costa) e nem do marido (Moraes), de acordo com Santos (2005, p. 102). Devido a isso, citaremos a literata do modo como ela assinava os seus escritos, apenas o seu primeiro nome, ou seja, simplesmente Eneida. Em 1929, ela colaborou com a revista *Antropofagia*, publicando os poemas *Banho de Cheiro*, no número 15, 2ª denteção, de 19 de julho 1929, e *Assahy*, na edição de n. 10, 2ª denteção, de 12 de junho de 1929, ambos disponíveis em: <https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/7064/1/45000033273.pdf>.

da tradição cultural e festiva de Belém, a paisagem, a localização geográfica da cidade, costumes, ambientes, lendas, arquitetura, a natureza, são apresentados em deslumbramento pela narrativa de Eneida”. O pesquisador ainda pontua a primeira obra da intelectual como parte do Modernismo na Amazônia, intencionando visibilizar o Norte do país e ecoar a brasilidade, sendo uma materialidade lírica do discurso dos manifestos do escritor paraense Abguar Bastos (REIS, 2020).

Bastos é uma das figuras importantes do Modernismo paraense, escreveu alguns manifestos, como *Flami-N'-Assú*, publicado em agosto de 1927, na revista *Belém Nova*, que Eneida também colaborou. Esse manifesto “conclama os intelectuais do Norte do país a reformularem suas posições tradicionalistas e a evidenciarem os temas da realidade e do fabulário amazônico” (REIS, 2020, p. 85). Em *Flami-N'-Assú*, Abguar Bastos clama para os nortistas produzirem uma literatura modernista que manifeste uma brasilidade a partir da Amazônia, sendo um dos discursos que inspiram *Terra Verde*, de Eneida.

A primeira obra de Eneida caracteriza-se como um texto poético modernista, composto com versos livres e brancos, que tematiza o imaginário e a natureza amazônica, assim como aspectos identitários e socioculturais da região. Sobre esses dois últimos, temos, por exemplo, o poema *Banho de cheiro*, que aborda a cultura, crença e conhecimento populares: “*Compre priprioca e tome sempre no seu banho/ de patchouli e pau de Angola.../ quando alguém se afastar de si,/ tome um banho com essa batata de ‘vai e volta’...*”, e o cotidiano da feira: “- *‘E quanto custa um banho desses? Você preparando?/ - ‘Por 5\$000 eu lhe dou um banho e tanto...’/ ‘Ninguém será mais feliz e mais querida que você...’*” (MORAES, 2020, p. 32-33).

O livro de Eneida tornou-se um símbolo literário para a geração da década posterior, da revista *Terra Imatura* (que será um dos objetos da seção seguinte), em maio de 1938: “Terra Imatura é a *Terra Verde* de Eneida” (TERRA IMATURA, 1938 *apud* MAIA, 2009, p. 41). *Terra Verde* proporcionou à escritora o contato com literatos da época, como Bruno de Menezes (*ibidem*, p. 35). Este, em 1928, colaborou com a revista carioca *Festa - mensario de pensamento e de arte* (1927-1928/1934-1935), publicando o poema *Batuque*, na edição n. 9, ano 1, de 15 de junho<sup>15</sup>. Esse texto poético, posteriormente, tornou-se parte da obra mais emblemática de Menezes, de mesmo nome que o poema, publicada na década de 1930.

---

<sup>15</sup> A edição está digitalizada e o poema *Batuque*, de 1928, pode ser consultado on-line pelo link: <https://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=164526&pagfis=196>.

## 1.2 DÉCADAS DE 1930 E 1940

Após aparecer pela primeira vez em 1928, na revista *Festa*, o poema *Batuque* sofreu algumas alterações e foi inserido na coletânea de poemas *Poesia*<sup>16</sup>, impressa em 15 de junho de 1931, na oficina gráfica da Empresa Editora Guará. A obra foi dedicada aos “Vandalos do Apocalypse” (grafia usada no livro) e está dividida em 11 partes: 4 poemas do livro *Crucifixo*; 4 poemas do livro *Bailado Lunar*; “Nocturnos”; “Evangelho”; “Reza dos Sinos”; “Encantamento”; “Poetas”; “So sonetos de Werther”; “Os sonetos d'arvers”; “Rememrança”; “Batuque”. Este último é constituído por doze poemas e tem como título-introdutório: “versos brasileiros”. O estudo da obra *Batuque* e suas edições será aprofundado posteriormente.

Em 1937, Bruno de Menezes publicou o seu estudo literário *À margem do Cuia Pitinga*, pela Livraria Clássica, datado de maio de 1936. Na edição de 1937, há uma carta de Dalcídio Jurandir para o autor do estudo, datada de novembro de 1936. O destinatário da carta, Bruno de Menezes, se refere ao remetente como um “pai de santo” de uma geração de literatos, ou seja, o líder, sendo visto que Dalcídio Jurandir era uma referência para Bruno e seus companheiros que lutavam pelo sustento e para produzir arte (MENEZES, 1996b, p. 379).

*À margem do Cuia Pitinga* é um escrito sobre o livro de sonetos irônicos e humorísticos *Cuia Pitinga*<sup>17</sup> (1936), do literato paraense Jacques Flores. O estudo também é sobre o percurso e contexto da produção literária e intelectual paraense da época, com um teor expositivo e crítico. Não é em vão que o texto em si é precedido por uma espécie de subtítulo: “Livro centralizador de um movimento literário” (*ibidem*, p. 381). Esse aspecto evidencia que a obra de Menezes se configurou como algo além de comentar a antologia de poemas. Para Leal (2011), *À margem do Cuia Pitinga* é um manifesto que aborda criticamente o estado precário em relação à produção intelectual paraense, diferente do período relacionado ao auge econômico do Ciclo da Borracha. Além disso, informa sobre a intelectualidade do Pará e seu percurso e empenho para a produção literária e intelectual, que conciliava essa atividade com o

<sup>16</sup> A edição está digitalizada e o poema *Batuque*, de 1928, pode ser consultado on-line pelo link: <https://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=164526&pagfis=196>.

<sup>17</sup> A obra foi digitalizada pelo projeto “Obras Raras e Antigas – Acervo Digital”, da Biblioteca Pública Arthur Vianna e podendo ser consultada <http://obrasraras.fcp.pa.gov.br/publicacao/cuia-pitinga-humorismo/>.

trabalho assalariado, e, por esse motivo, muitos eram anônimos ou foram esquecidos devido às condições artísticas dificultosas no Pará. O estudo de Menezes também clama para haver uma reação para aquela situação precária, considerando a obra de Jaques Flores como um exemplo, “uma reação contra os que não mais acreditavam na ‘pujança intelectual da Amazônia’” (LEAL, 2011, p. 42). O manifesto mostra a inquietação de Bruno de Menezes como um crítico literário e um articulador que almejava uma atuação coletiva em prol da movimentação literária paraense, na década de 1930.

Bruno de Menezes estava presente em importantes eventos que mobilizaram os intelectuais de Belém dos anos de 1930. Em 25 de março de 1938, ele integrou o grupo de artistas (literatos e musicistas) que se apresentaram na *Noite de arte comemorativa do 67º aniversário de fundação da Biblioteca Pública*, declamando Pai João, poema que estava presente em *Batuque*. O evento contou ainda com a declamação dos seus companheiros literários De Campos Ribeiro e Jacques Flores (MEIRA, 2018, p. 69). Neste mesmo ano, em 13 de maio, Bruno de Menezes foi um dos participantes da *Exposição de Belas Artes Comemorativa do Cinquentenário da abolição dos escravos*, realizada na Biblioteca e Arquivo Público do Estado do Pará, que contou com a participação de artistas da pintura, cerâmica, música e literatura. Bruno apresentou uma monografia na categoria literária, de acordo com Silva (2009, p. 68).

Neste ano de 1938, o nome de Bruno de Menezes aparece entre os intelectuais que assinaram um memorial-manifesto em favor das manifestações afro-religiosas de Belém. Sabe-se sobre tal fato a partir de uma carta relatando o ato, publicada na íntegra, como parte de uma matéria, no jornal *Quilombo - vida, problemas e aspirações do negro*<sup>18</sup>, edição de número 10, ano 2, de junho-julho de 1950. A matéria foi intitulada “*O problema da liberdade de culto*”, com o subtítulo “carta do sr. Paulo Eleutério Filho, ex-chefe de polícia do Pará, ao prof. Nunes Pereira, sobre o importante assunto - ‘Nas estatísticas do departamento de segurança não figuram os ‘terreiros’ como focos de desordens ou como contrários aos bons costumes’” (QUILOMBO, 1950, p. 4). Segundo Leal (2011), a referida edição foi lançada às

---

<sup>18</sup> O jornal foi fundado pelo diretor principal Abdias do Nascimento (1914-2011) em 1948. Circulou até 1950, tendo ao todo dez edições. Foi uma mídia que divulgou conteúdo voltado à arte, cultura, política e educação em relação ao povo negro no contexto afro-diáspórico (mundial), produzido por intelectuais negros e não negros do Brasil e de outras regiões da diáspora.

vésperas do *I Congresso do Negro Brasileiro*, que ocorreu entre 26 de agosto e 4 de setembro de 1950, no Rio de Janeiro, promovido pelo Teatro Experimental do Negro.

A carta foi escrita em Belém, no dia 14 de março de 1950, pelo chefe de polícia do estado do Pará, o aposentado e intelectual Paulo Eleutério Filho, a pedido do antropólogo e etnólogo maranhense, radicado no Pará, Nunes Pereira, o qual faz tal missiva chegar nas mãos do intelectual e multiartista Abdias do Nascimento, diretor-responsável do *Quilombo*, veículo que se preocupava bastante com a da liberdade de culto, como evidenciado pela notícia. Nesta, antecedendo a correspondência, veicula-se que não é em todo o Brasil que a intolerância religiosa domina, pois no Pará, por exemplo, “os terreiros são abertos aos fiéis praticantes, resguardada, assim, a liberdade religiosa dos habitantes daquele próspero estado do norte” (QUILOMBO, 1950, p. 4). Desse modo, percebe-se que nos anos de 1950, a intolerância à religiosidade afro era forte em grande parte do país (hoje, não é muito diferente, infelizmente). No Pará, na década de 1950, havia mais liberdade de manifestação do que em outras regiões, conforme registrado pela referida notícia jornalística. Entretanto, nos anos de 1930, a situação parecia ser diferente, visto que foi necessária uma ação em defesa dos cultos, por meio de um memorial-manifesto, conforme relata o remetente da carta.

Paulo Eleutério Filho comenta um acontecimento, a ida de um grupo de intelectuais paraenses ao Palácio do Governo, em 16 de dezembro de 1938, para a entrega do mencionado memorial-manifesto ao interventor federal da época, José Malcher, “solicitando o restabelecimento dos cultos afro-brasileiros, então proibidos pela polícia, em Belém” (*ibidem*). O memorial-manifesto foi assinado pelo próprio Paulo Filho e por mais 24 intelectuais, entre eles Bruno Menezes, Dalcídio Jurandir, Garibaldi Brasil, Nunes Pereira e Gentil Puget, apontado como o iniciador do movimento. No memorial-manifesto, o grupo de intelectuais argumenta sobre o caráter religioso dos batuques paraenses; defendiam a liberdade dos cultos e da contribuição dos terreiros para os estudos sociais do país, pois, de acordo com eles, sem a livre prática das manifestações afro-religiosas, “não se poderia levantar ‘novas identificações culturais’” (*ibidem*). O remetente, Paulo Eleutério Filho, informa que, quando assumiu a chefia de polícia, em 1948, os líderes dos terreiros estavam retomando os cultos aos poucos, com a liberdade religiosa assegurada pelas forças policiais. De acordo com Eleutério Filho, “nas estatísticas do Departamento de Segurança não figuravam os ‘terreiros’ como focos de desordens ou como contrários

à ordem pública ou aos bons costumes”. Na época em que a carta foi escrita, os terreiros de Belém estavam funcionando normalmente (QUILOMBO, 1950).

Como podemos ver pelo fato apontado na missiva publicada no jornal *Quilombo*, Bruno de Menezes atuou na década de 1930, ao lado de outros intelectuais, em defesa dos terreiros e das manifestações afro-religiosas contra a repressão e marginalização impostas pela sociedade. Leal (2011) aponta três textos de Bruno de Menezes em favor da religião de matriz africana, publicados no jornal *Folha do Norte*. Em 19 de dezembro de 1937, Bruno publicou uma crítica intitulada *Batuques e candomblés*, na qual trata da proibição dessas duas práticas, contextualizando “o anacronismo da sentença dada em relação às heranças negras no Pará” (LEAL, 2011, p. 103). Em janeiro de 1939, ele publicou um artigo nomeado *Nossos intelectuais e os chefes de mandinga*, por meio do qual sugere uma aliança entre as lideranças religiosas e aqueles que assinaram o memorial-manifesto de 1938 em defesa da afro-religião (*ibidem*, p. 95). Neste mesmo mês e ano, ele publicou o artigo *Ainda os “terreiros” e os “pais de Santo”*, o qual também dialoga com o referido memorial-manifesto, insistindo pela reabertura dos terreiros de Belém. De acordo com Luiz Augusto Pinheiro Leal, “seu argumento [do artigo de Bruno] se volta para a experiência repressiva ocorrida no Recife, mostrando que a polícia do Pará estava ‘utilizando de idênticas medidas postas em ação por sua colega de Pernambuco’” (*ibidem*, p. 119). O estudioso ainda acentua que Bruno de Menezes demonstra, com seu artigo, o interesse em tornar a “causa negra” uma possibilidade de estudo, “tal como ocorria em Pernambuco” (*ibidem*, p. 106). Por meio dos apontamentos de Leal, percebemos que, no final dos anos de 1930, Bruno de Menezes não queria apenas poetizar o negro e as suas manifestações culturais, como fez em *Batuque* no início da década, queria também realizar estudos, demonstrando um teor político, por ser um ato em que não só estuda as manifestações da afro-religiosidade, como também as defende.

Ainda em 1938, Bruno de Menezes colaborou com outra importante revista que surgiu em tal ano: *Terra Imatura*<sup>19</sup>. Este periódico teve circulação mensal, dirigido por Cléo Bernardo e Sylvio Braga, tendo como redatores-chefes Ruy Guilherme Barata e José Mendes Pereira. Contou com a colaboração dos literatos Adalcinda

---

<sup>19</sup> As edições n. 2, v. 1, de maio, e n. 5, v. 1, de outubro de 1938; n. 10, v. 2, de setembro, e n. 11, v. 2, de novembro-dezembro de 1939; e n. 13, v. 3, de dezembro de 1940, da revista *Terra Imatura*, foram digitalizadas pelo projeto “Obras Raras e Antigas – Acervo Digital”, da Biblioteca Pública Arthur Vianna e podendo ser consultada online pelo link: <http://obrasraras.fcp.pa.gov.br/terra-imatura/>.

Camarão, Bruno de Menezes, Dalcídio Jurandir, Francisco Paulo Mendes, entre outros, e dos desenhistas Barandier da Cunha, Geraldo Correa, Guiães de Barros e Garibaldi Brasil. O nome do magazine faz referência ao romance *Terra Imatura*<sup>20</sup> (1923), do escritor paraense Alfredo Ladislau (1882-1934), que “aborda a região amazônica, destacando a grandiosidade do cenário, e fazendo uma reflexão sobre a falta de políticas para a região que pudessem desenvolver os seus potenciais e o do homem local” (OBRAS RARAS, 2020a).

O periódico trazia poemas, ficções, ensaios, ilustrações, fotografias das mudanças urbanas da época, de atores de cinema, acadêmicos, escritores, senhoras e senhoritas da sociedade, propaganda publicitárias, coluna social com datas de aniversários e notas de eventos comemorativos, notícias sobre a Segunda Guerra Mundial. Acerca da contribuição literária, a revista reuniu intelectuais do Pará que estavam espalhados por distintas localidades, os quais almejavam interpretar o país e ressaltar o povo e a terra, principalmente, o local, de acordo com Coelho (2003). Além de ter sido um espaço para produção literária e sociabilidade dos intelectuais daquele tempo, o magazine foi um lugar do modernismo. Segundo Maia (2009), ele imprimiu um modernismo que pensava mais no contexto sociopolítico, com preocupações sociais, econômicas, políticas e culturais da região e do mundo de forma geral. *Terra Imatura* se opôs ao fascismo e às ditaduras da década de 1930, como o autoritarismo de Getúlio Vargas, por exemplo. Por dificuldades financeiras, a revista deixou de circular em 1942.

Na edição n. 11, v. 2, de 1939, da revista *Terra Imatura*, há uma entrevista com Bruno de Menezes, feita por Mario Couto, intitulada: “Conversa com Bruno de Menezes”. O literato inicia respondendo que a sua poesia “tem que descer à multidão”, tem que ser produzida para o povo e ser mais acessível. Dessa forma, entende-se que para Bruno a sua produção literária tinha que ser voltada e consumida pela periferia, pela classe trabalhadora, por exemplo. Na sequência da entrevista, ele afirma que, apesar de ter feito poemas abordando o imaginário amazônico, não aceitava uma “poesia com caráter exclusivamente amazônico”, criticando a ideia de uma literatura somente pautada em narrativas orais (lendas), cheias de “verbalismo”, mas feita “em gabinete”. Segundo Menezes, o importante era uma escrita literária que tratasse do ser humano na paisagem amazônica, de modo integrado à realidade do

---

<sup>20</sup> A obra foi digitalizada pelo projeto “Obras Raras e Antigas – Acervo Digital”, da Biblioteca Pública Arthur Vianna e podendo ser consultada <http://obrasraras.fcp.pa.gov.br/publicacao/terra-imatura/>.

ambiente onde estava inserido. Ao ser perguntado sobre o que o levou a escrever *À margem do Cuia Pitinga*, ele ressalta a sua revolta com a intelectualidade paraense desinteressada por “livros honestos” como o de Jaques Flores, que não representa o desejo do público em conhecer os trabalhos dos escritores locais. Na última pergunta, a entrevista chega ao livro *Batuque*. Bruno de Menezes informa que sairia, no mês seguinte, uma nova edição, contendo “vários poemas inéditos” (TERRA IMATURA, 1939).

De fato, em 1939, a segunda edição de *Batuque* foi publicada como uma versão autônoma, não mais como parte de *Poesia*, e com uma capa ilustrada por Garibaldi Brasil. A versão de 1931 tinha 12 poemas<sup>21</sup>. Para a de 1939 foram retirados 2 poemas (*Saudade*; e *Desbravador da terra virgem*) e acrescentados outros 10 (*Mãe Preta*; *São João do folclore e manjericos...*; *Chorinho*; “*Toiá Verequête*”; *Cachaça*; *Louvação do Cavaleiro Jorge*; *Oração da Cabra Preta*; *Liamba*; *Gente da estiva*; *Bruzinha baiana*) e 3 poemas tiveram o nome modificado (*Passado* passou a ser *Pai João*; *Versos pra minha Frô* virou *Cheiro de mulata*; e *Collegiada* modificada para *Escola dos Sapos*).

Ainda sobre a entrevista concedida para Mario Couto, ao ser perguntado sobre o motivo de não fazer parte da Academia Paraense de Letras, Bruno de Menezes responde que ainda estava esperando o convite (TERRA IMATURA, 1939). A posse na Academia Paraense de Letras ocorreu cinco anos depois, em 30 de maio de 1944. O literato ocupou a cadeira nº 32. No fim da entrevista, Mario Couto aponta que Menezes estava “completamente identificado” com aquela nova geração (da década de 1930) e que o entrevistado ainda não tinha alcançado o que realmente merecia, sendo culpa “de certo meio”, ou seja, não tinha alcançado o prestígio compatível com sua capacidade por causa da realidade literária da região (TERRA IMATURA, 1939).

Em 1945, foi publicada a terceira edição de *Batuque*, sem modificações, e, no ano seguinte, como expõe Coelho (2003, p. 164), Bruno de Menezes assinou uma crítica sobre o poeta maranhense Catulo da Paixão Cearense, na edição de n. 2, de 19 de maio de 1946, do *Suplemento Arte-Literatura*, do jornal *Folha do Norte*, o qual começou a circular naquele mesmo mês e ano. Tal suplemento foi fundado e dirigido pelo escritor Haroldo Maranhão (neto do proprietário do jornal). Como afirma

---

<sup>21</sup> *Batuque*; *Fatura*; *Chorinho*; *Marujada*; *Saudade*; *Passado*; *Mastro do Divino*; *Egreja de arrabalde*; *Collegiada*; *Alma e ritmo da raça*; *Versos pra minha Frô*; *Desbravador da terra virgem*.

Cangussu (2008, p. 29), o suplemento foi a base para a produção literária preocupada com questões da existência humana e voltada para o sentimento geracional que estimulava uma nova percepção literária, histórica, existencial e relacional entre sujeito e sociedade. Além disso, esse veículo de publicação foi espaço para produções do Modernismo paraense da década de 1940, sendo, como conta Benedito Nunes (2005, p. 291), o reintrodutor tardio do movimento no Pará. O crítico pontua que a sua geração (dos anos de 1940) restaurou as fontes paulistas, cariocas e mineiras, sem estabelecer uma relação com o movimento da geração paraense dos anos de 1920, da revista *Belém Nova*, à exceção Bruno de Menezes (NUNES, 2005, p. 291). Assim, percebe-se que o Modernismo paraense da década de 1940, fomentado pelo *Suplemento Arte-Literatura*, não derivou do movimento local de 1920. Entretanto, a figura de Bruno de Menezes era conhecida e admirada por essa geração.

O suplemento da *Folha do Norte* foi fundamental na construção da geração de literatos e críticos por divulgar as produções de cunho contemporâneo, como ressalta Coelho (2003, p. 12). O tabloide era o suporte para escritos de diferentes gerações e sociabilidades, como a Turma do Central. Este era um grupo cultural formado por Benedito Nunes, Mário Faustino, Max Martins, Paulo Plínio Abreu e Ruy Barata, que tinham o Café Central como o seu local de sociabilidade e tiveram Haroldo Maranhão como uma figura importante para o seu fortalecimento. Os literatos da Turma do Central compunham o Grupo dos Novos, que também foi constituído por Alonso Rocha, Cauby Cruz, Floriano Jaime, Francisco Paulo Mendes, Jurandir Bezerra, Haroldo Maranhão<sup>22</sup> e Maurício Rodrigues (COELHO, 2003, p. 133). Esta associação teve o *Suplemento Arte-Literatura* como suporte de sua atividade crítica e literária. O *Suplemento* também ganhou as contribuições de intelectuais da década de 1940, como da escritora paraense Sultana Levy, e de gerações anteriores, como Bruno de Menezes. Nessa direção, Marinilce Oliveira afirma o seguinte:

De outros estados brasileiros, colaboradores enviavam artigos ou poemas ao suplemento literário da *Folha do Norte*: da revista *Clã*, de Fortaleza, Antônio Girão Barroso, Aluisio Medeiros, Braga Montenegro, João Clímaco Bezerra e José Stenio Lopes; da revista *Orfeu*, do Rio de Janeiro, Fernando de Loanda; da revista *Joaquim*, de

---

<sup>22</sup> Haroldo Maranhão, Max Martins, Benedito Nunes Alonso Rocha e Jurandir Bezerra, quando adolescentes, fundaram, em 7 de setembro de 1942, a Academia dos Novos, sociedade que congregou 17 membros. A associação fazia sessões literárias formais, inspiradas nas academias, e era opositora ao Modernismo, porém, depois passaram a demonstrar simpatia pelo movimento modernista, após Max Martins, em uma das reuniões, ter se desligado do grupo, em 1945 (COELHO, 2003).

Curitiba, Dalton Trevisan (COELHO, 2003, p. 13).

O *Suplemento Arte-Literatura*, do jornal *Folha do Norte*, foi muito importante para a literatura e crítica de sua época, não só por ter sido um veículo difusor da escrita paraense, mas também da literatura nacional e até de produções intelectuais e literárias de fora do país (CANGUSSU, 2008; COELHO, 2003). O tabloide circulou até 14 de janeiro de 1951<sup>23</sup>, tendo um total de 165 exemplares.

### 1.3 DÉCADA DE 1950

Em 1950, Bruno de Menezes publicou a sua única novela, *Maria Dagmar*, uma narrativa sobre a vida de Dagmar, personagem que se torna uma prostituta por causa de dificuldades financeiras, motivo que a faz ser subjugada pelos homens que a cobiçam (PEREIRA, 2020, p. 161). Tematizando a prostituição e mostrando a relação da mulher com a sociedade representada, esta prosa foi publicada pela primeira vez como folhetim de três partes (números 9, 10 e 11)<sup>24</sup>, de janeiro a março de 1924, na seção “Contos e crônicas” da revista *Belém Nova*. Sobre esta versão da década de 1920, as divisões estão relacionadas às transformações de Dagmar, de acordo com Aquino (2014), a qual divide a vida da protagonista em: “1) a mulher (moça) desejada que se transforma na amante, 2) a mulher que deixa de ser amante, mas que ainda não é a prostituta, pois está em busca de um caminho e 3) a prostituta que tem que assumir seu destino” (AQUINO, 2014, p. 61).

Já a versão de 1950<sup>25</sup> de *Maria Dagmar*, foi publicada no Rio de Janeiro, sob o selo das *Edições Getúlio Costa*, dividida em 24 partes, sem marcação em capítulos. De acordo com Aquino (2014, p. 61), esta versão em livro recebeu acréscimos e substituição de vocábulos. Para Chaves (1993, p. 15), Bruno de Menezes se baseou em fatos para desenvolver a sua novela, isso porque na apresentação do livro o literato informa que, ao reeditar a novela que escreveu na sua juventude entusiasmada, lhe pareceu “haver criado a ‘existência’ dessa mulher dentro

<sup>23</sup> No ano seguinte, Coelho (2003, p. 14) considera o fim do Grupo dos Novos, pois seria o “ano da edição do último periódico deste movimento”. Portanto, a associação teria surgido em 1946, por ser período inicial do *Suplemento Arte Literatura*, e finalizado em 1952.

<sup>24</sup> As 3 partes de *Maria Dagmar*, como folhetim de 1924, na revista *Belém Nova*, se encontram nos anexos da tese *A prosa literária de Bruno de Menezes em perspectiva dialógica* (2014), de Ana Cleide Guimbal de Aquino.

<sup>25</sup> A novela *Maria Dagmar* teve apenas uma edição até o presente, entretanto, foi reimpressa no livro *Obras Completas de Bruno de Menezes, volume 3 - Ficção* (1993).

da Arte, que é possível que alguém a reconheça, se estes capítulos lhe caírem sob os olhos” (MENEZES, 1993c, p. 15). Na perspectiva de Aquino, a novela tem características modernistas, todavia, há toques do Romantismo e mantém alguns aspectos do Realismo:

[...] *Maria Dagmar* possui características modernistas; no entanto, alguns teóricos a consideram apenas como impressionista. Pode-se atribuir, no âmbito das análises aqui empreendidas, que essa obra, pertencente ao gênero novela, possui forte carga realista que resvala em alguns pontos para o romantismo. A relação estabelecida pelo próprio Bruno de Menezes, na dedicatória ao escritor realista português Fialho D’Almeida por sua obra *A Ruiva* corrobora para a apreensão em *Maria Dagmar* de algumas características de obra realista. No que diz respeito aos toques de romantismo presentes na obra, podem ser evidenciados pela própria descrição da personagem central, a mulher em idealização absoluta de virgindade e inocência, com a realização do amor regada a sonho e fantasia (AQUINO, 2014, p. 115).

Em 1953, Bruno de Menezes publicou a quarta edição de *Batuque*, com 20 poemas. Acerca das mudanças, além da inclusão de 17 ilustrações de Raymundo Martins Vianna, houve também acréscimos lexicais, alterações em pontuações e mudanças na ordem dos quatro últimos poemas do livro, além da reinclusão do poema *Adeus, Anália!...*, que na 1ª versão chama-se *Saudade* e foi retirado na 2ª edição (ASSIS, 2017).

**Figura 2** - Capa da edição de 1953 de *Batuque*.



Fonte: Autor.

Ainda em 1953, Menezes publica a sua quarta antologia poética, *Lua Sonâmbula*, pela Gráfica Falangola Editora, em Belém (PA). Esta tinha 33 poemas, sendo organizada em nove partes: “Lua sonâmbula”; “Mistério lunar”; “Poemas a Ismael Nery”; “Poemas da bem amada”; “Poemas a Oscar Wilde”; “Só se eu não te ver...”; “Na hora em que teus olhos se debruçarem...”; “O poeta ao luar da cidade”; “Visão noturna da ‘Vila da Barca’”. O crítico Benedito Nunes (2006, p. 37) considera a obra *Lua Sonâmbula* como “urbano modernista”<sup>26</sup>. Neste texto literário, encontram-se poemas mais formais e outros com versos livres, entre as formas de expressar sobre a lua e os sentimentos humanos. Tematizam-se a classe trabalhadora e o contexto urbano, a periferia e questões sociais. Nesse sentido, pode-se citar, como exemplo, “*Velha Barca!*”, o único poema da última parte, antecipado por texto memorialístico e informativo, conforme visualizado a seguir:

Quando se viajava no bonde do Curro, até o fim da linha, e descia-se a rua de Belém, rumo ao Curtume Americano, ia-se encontrar, como ainda hoje, vários becos que levam a um labirinto de caminhos sobre estivas. Ao fundo, confundindo-se com a lama e os detritos das marés, destacava-se o vulto negro da carcaça de uma barca, esboroando-se ao tempo. Ignora-se, ao que parece, quando ali foi ela encalhada. Conta-se, todavia, que a firma Manuel Pedro, empreiteira de obras civis, há anos desaparecida, construíra essa embarcação para transportar madeiras e trazer, sobretudo de Portugal, carga e trabalhadores. As gerações de meio século a esta data, creio nada saberem sobre as causas determinantes do abandono da famosa veleira, que, enquanto em bom estado, serviu de morada a gentes sem domicílio certo. Depois, como fossem chegando novos moradores, os mais expeditos utilizaram o madeiramento da barca, e, nos lugares menos alagadiços da várzea, levantaram casebres palafitários. Daí nasceu a “Vila da Barca”, plantada em terreno de marinha, do domínio da União. Foi uma visão noturna dessa embarcação quase fantasma, que sugeriu a concepção destes versos, aos luares de agosto idos e vividos... (MENEZES, 1993c, p. 399).

Bruno de Menezes inicia descrevendo como era o trajeto para chegar à Vila da Barca, bairro de Belém, à margem da Baía do Guajará, localizada em direção ao Curtume Americano. Ele cita uma embarcação encalhada<sup>27</sup>, que, possivelmente, era

<sup>26</sup> Benedito Nunes (2006, p. 37) pontua a arte poética de Bruno de Menezes tem três painéis superpostos: 1) painel simbolista: *Crucifixo e Bailado Lunar*; painel modernista afro-brasileiro: *Batuque*; 3) painel urbano modernista: *Lua Sonâmbula*.

<sup>27</sup> O Curtume Americano foi construído em 1935. E a embarcação encalhada citada no poema existe até hoje.

de uma firma chamada Manuel Pedro, e serviria para transportações diversas. Segundo Menezes, se desconhecia o motivo pelo qual a embarcação foi abandonada. Ele informa que a mesma foi moradia para pessoas que não tinham onde morar. Pelo relato do literato, tal transporte foi o início daquela comunidade, a qual ficou mais povoada com o decorrer do tempo e cresceu com as construções de palafitas e ruas de madeira, no terreno da Marinha do Brasil. No final dessa introdução, ele revela que o poema “Velha Barca!” surgiu em noites em que frequentava aquele bairro periférico/comunidade ribeirinha de Belém, chamada Vila da Barca. A fotografia a seguir, presente no dossiê sobre a vida e obra de Bruno de Menezes, da revista *Asas da Palavra*, mostra o literato na Vila da Barca.

**Figura 3** - Bruno de Menezes na Vila da Barca.



Fonte: Revista *Asas da Palavra*, 1996.

No poema “*Velha Barca!*”, a voz lírica começa falando da condição onde se encontra a embarcação antiga encalhada na baía: “*É a voz da Água sepultando os teus destroços./ São os ventos raivosos golpeando-te o arcabouço./ É a chuva louca, é o grito das aves agoueiradas,/ ressoando no teu bojo, velha barca encalhada!*” (MENEZES, 1993a, p. 400). Nos três primeiros versos da terceira estrofe, a voz lírica continua falando do meio de transporte que foi esquecido e ignorado ao longo do tempo: “*Ah, velha barca,/ que homens sem Deus, te abandonaram,/ deixando-te esquecida, desprezada no tempo*” (*ibidem*). Além da embarcação, estes versos também podem ser uma referência ao próprio bairro da Vila da Barca, que surgiu na região urbana de Belém entre os anos de 1920 e 1930, “quando ribeirinhos migraram em busca de emprego nas usinas de beneficiamento da castanha-do-pará, no

matadouro de gado e no curtume Americano após o ciclo da borracha” (MENEZES; PERDIGÃO, 2021, p. 48). A população deste local era ignorada e esquecida pelo poder público, conforme se observa no documentário de 1964 (11 anos depois da publicação de *Lua Sonâmbula*), de Renato Tapajós, intitulado com o mesmo nome do bairro<sup>28</sup>. A seguir a quinta estrofe do poema “*Velha Barca!*”:

Nem ao menos teu nome, para nossa memória,  
os mareantes guardaram, como lendas do Mar...  
“Barca do Manuel Pedro” - assim foste chamada,  
por aqueles que um dia o teu convés pisaram,  
trazendo gente estranha, de países distantes,  
transportando riquezas da nossa terra virgem,  
tripulada por homens decididos,  
mercantes, aventureiros de todos os mares!  
(MENEZES, 1993a, p. 401)

Neste fragmento, percebe-se que a voz lírica comenta sobre a barca velha encaçada, afirmando que se desconhecia o nome original daquela embarcação, que era chamada popularmente de “Barca do Manuel Pedro”. A voz poética também expressa que a barca, quando ativa, servia tanto de transporte fluvial de estrangeiros quanto de negociantes e aventureiros, transportando riquezas naturais da região paraense.

Já na sétima estrofe do poema, a embarcação ganha outra conotação: “*Foi então que de ti nasceu a “Vila Barca”,/ com os primeiros casebres feitos do cavername,/ do teu negro arcabouço, resistente aos embates,/ aos açoites marinhos*” (*ibidem*). Nessa parte do texto poético, é possível dizer que a partir da embarcação surgiu o bairro Vila da Barca, oriundo, metaforicamente, de algo resistente aos impactos. A voz lírica continua: “*Às caladas da noite, quando as marés declinam,/ peça por peça, do teu madeiramento,/ foram-se erguendo abrigos para o amor e para a fome...*” (*ibidem*, p. 402). Aqui, pode-se entender que as cavernas do barco, que formam o casco, teriam servido de matéria-prima, retirada na maré baixa, das palafitas que constituíram aquela comunidade que viveria sentimentos bons, como o amor, mas também dificuldades socioeconômicas, como a fome. Esse aspecto é perceptível, do mesmo modo, na nona estrofe: “*que em ti vão esconder a inconsciente miséria/ de uma vida sem pão, nem sombras de esperanças...*” (*ibidem*).

---

<sup>28</sup> O documentário *Vila da Barca*, dirigido por Renato Tapajós, foi produzido por Abílio Couceiro. Encontra-se disponível no canal Cinemateca Paraense, do YouTube, podendo ser acessado através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=GxA8v8wGcv4>.

A Vila da Barca ainda é o bairro da classe operária – a classe social presente na poética meneziana desde o seu primeiro poema, já citado –, como vemos nos versos da décima estrofe do poema de Menezes: “Assim, a ‘Vila Barca’, vai cumprindo um fadário:/ - recolhe os operários daqueles estaleiros,”; e da décima primeira estrofe: “Aceita o mulheril do Curtume vizinho,/ que estremece ao ouvir o apito do horário” (*ibidem*). O Curtume Americano é mencionado como o ambiente de trabalho da operária, que estremece com o sinal do apito, que pode ser o de entrada (sentimento de lamúria ou fadiga) ou de saída (sentimento de alívio por finalizar o expediente). Entretanto, não são expressas somente problemáticas socioeconômicas, visto que há também aspectos positivos, como o apontamento do bairro como um local de festa – percebível na décima segunda estrofe (“Contudo, a “Vila Barca”, é otimista e sincera:/ - dá bailes de sanfona em dançantes suarentos,/ tem rumores de urbs com rádios “camelots”...”) (*ibidem*) – e de manifestações culturais populares, aspecto representado, por exemplo, na décima terceira estrofe:

Ao som de violões e de sambas de morro,  
faz boas serenatas, quando a Lua vagueia;  
também, piedosamente, encena os seus velórios,  
com histórias de visagens e rezas já sabidas,  
se a amiga Dona Morte visita algum casebre... (*ibidem*, p. 403).

Aqui, nota-se que o poema traz a representação da cultura popular amazônica, a música, os bailes, a relação com a morte, a religiosidade e a narrativa oral urbana (histórias de assombração, típicas das periferias urbanas de Belém) na figura da Vila da Barca. O poema finaliza pontuando o bairro como uma simbolização das periferias da cidade de Belém, que sofriam com a pobreza, a desigualdade social e a desumanização, mas que resistiam e se manifestavam. Ao final do texto poético, o eu lírico faz um discurso evocativo:

E tu, como outras “Vilas”, onde tudo é pobreza,  
que dormem sem ter ar respirável e humano,  
levantarás teu grito, entrarás para a luta,  
para reivindicares toda a grande tragédia,  
que viveram no Mar os homens da Velha Barca!... (*ibidem*).

No ano posterior ao de publicação de *Lua Sonâmbula*, em 1954, Bruno de Menezes publica o romance *Candunga (cenas das migrações nordestinas na zona*

*bragantina*)<sup>29</sup>, com o qual recebeu o prêmio Estado do Pará. De acordo com o literato paraense José Eustachio de Azevedo, na segunda edição do livro *Literatura Paraense*, tal romance meneziano teria sido escrito em 1939, sendo um exemplo da estética Naturalista (AQUINO, 2014). Na apresentação de *Candunga* de 1954, o editor esclarece que a obra foi escrita no período em que o escritor paraibano José Américo de Almeida estava na gestão do Ministério da Viação (1930-1934), integraria os problemas relacionados aos ciclos naturais do Nordeste, no período em que houve um impacto socioeconômico na área rural devido a estiagens. Isso resultou num êxodo de retirantes nordestinos para a Amazônia, os quais desembarcaram em Belém, com a ajuda oficial do Ministério da Agricultura, por meio de auxílios do Estado, sendo a zona da Estrada de Ferro da cidade de Bragança (Pará) como um tradicional destino. Ainda no pré-texto da obra, tem-se a informação de que *Candunga* é considerado uma espécie de depoimento, estruturado em romance, e as cenas narradas são uma mescla de realidade com ficção, pois Bruno de Menezes, nomeado pelo Governo Interventorial, fez parte de comissões importantes para atuação nos setores migratórios, fazendo o encaminhamento de seus apontamentos para o interior de Bragança (MENEZES, 1993c, p. 90). Portanto, a narrativa foi escrita originalmente na década de 1930, e pode ser considerada como baseada em fatos, visto que Bruno de Menezes trabalhou com dados sobre a migração para a Amazônia.

Vale pontuar que Menezes não vivia financeiramente da sua produção literária, realidade de vários intelectuais e literatos paraenses da sua época (algo apontado na sua crítica literária *À margem do Cuia Pitinga*). Um dos seus trabalhos foi no funcionalismo público. Ele atuou como secretário da Comissão Diretora e Presidente da Subcomissão do Vale da Amazônia, em 1952; no mesmo ano, foi secretário da Federação dos Pescadores do Pará até 1955; além disso, deve-se ressaltar a sua atuação no cooperativismo, onde executou o Curso Prático de Cooperativismo, quando era assistente técnico da Federação de Associação Rurais do Pará, em meados de 1952; em 1955, foi membro da Comissão Estadual da Campanha Nacional da Reforma Agrária<sup>30</sup> (ASAS DA PALAVRAS, 1996, p. 10). Ele

<sup>29</sup> O romance está presente no livro *Obras Completas de Bruno de Menezes, volume 3 - Ficção* (1993). Entretanto, pode ser encontrada nos anexos da tese *A prosa literária de Bruno de Menezes em perspectiva dialógica* (2014), de Ana Cleide Guimbal de Aquino.

<sup>30</sup> No livro *Obras completas de Bruno de Menezes - volume 2: Folclore* (1993), podemos encontrar alguns trabalhos não literários dele, como: *Aulas no Curso de Guias Turísticos do Senac; Necessidade de Educação Cooperativista na Amazônia; Carlos Howart, o Arquimedes da Cooperação; e Municipalismo e Cooperativismo*.

se aposentou, como funcionário público estadual, em 1955 (MENEZES, 1996b, p. 11).

A versão de *Candunga* de 1954 contém 23 capítulos, divididos em duas partes. A narrativa começa com a história de uma família de retirantes nordestinos que fugiram da seca do Ceará e migraram para o Pará (visto como o local da salvação), chegando (desnutrida e adoentada) primeiro na capital, Belém, e depois em uma cidade interiorana, Bragança (município no qual se ofertava o trabalho na Estrada de Ferro de Bragança), onde passaram a habitar numa colônia agrícola. O narrador principal é Candunga, afilhado do patriarca da família retirante, que, ao longo da narrativa, passa a ser o líder dos retirantes. Na região paraense, os colonos nordestinos tornam-se mão de obra explorada pelos comerciantes da região, monopolizadores do comércio, que tratam os migrantes com arrogância e superioridade. Desse modo, se pode dizer que trata-se de mais uma produção literária em que Bruno de Menezes denuncia a exploração da classe trabalhadora, mas, neste caso, não a urbana, e sim da zona rural amazônica, vinda do Nordeste brasileiro para sobreviver. Para Aquino (2014, p. 86), nesta obra, uma das preocupações é “a relação entre cultura e identidade” nordestina e amazônica. Além disso, a pesquisadora considera-a uma literatura com “características tanto da estética naturalista quanto da moderna” (*ibidem*, p. 118).

Em 1955, Bruno de Menezes passa a colaborar com uma revista que surgia naquele ano, *Amazônia: revista da planície para o Brasil*<sup>31</sup>, veículo que tratava sobre artes, cultura, ciências, economia, rádio, cinema e esportes. Com o foco na Amazônia, havia notícias sobre eventos das sociedades amazônicas. Nesse periódico, eram publicados diversos textos literários. Além disso, “também buscava chamar a atenção para as questões ambientais e sociais que afetavam a região, como a exploração dos recursos naturais e as desigualdades sociais” (OBRAS RARAS, 2020b). Dentre os literatos que colaboraram com a revista, encontramos o nome de Lindanor Celina, Levi Hall de Moura, Clóvis de Gusmão, Bruno de Menezes. Em relação a este, encontram-se no periódico alguns escritos dele e matérias sobre ele, abordando, por exemplo: a obra *Candunga*; uma entrevista sobre sua produção literária; um artigo da jornalista

---

<sup>31</sup> Não é possível apontar a data na qual a *Amazônia: revista da planície para o Brasil* parou de circular, pois ainda não foi encontrada nenhuma outra pesquisa que aborde essa questão temporal. No site da Fundação Cultural do Pará, na sessão do projeto Obras Raras, encontram-se as edições digitalizadas do n. 01 a 13, v.1 de 1955; n. 13 a 21, v.2 de 1956; n. 25 a 36, v.3 de 1957; n. 37 a 48, v.4 de 1958; n. 60, v.5 de 1959; n. 82, 83, v.8 de 1962. O acesso pode ser feito por meio do seguinte link: <http://obrasraras.fcp.pa.gov.br/amazonia-revista-da-planicie-para-o-brasil/>.

paulistana Geraldina Marx sobre a atuação dele, enquanto escritor; uma nota acerca da ida dele ao Território Federal do Amapá<sup>32</sup>, em 1956; e uma nota do ilustrador goianiense, radicado no Pará, Augusto Bastos Morbach – colaborador também da revista *Terra Imatura* –, sobre a sexta coletânea de poemas de Bruno de Menezes, chamada *Poema para Fortaleza*.

O Ceará retorna para a literatura de Bruno de Menezes em 1957, ano em que ele publica, em Fortaleza, o *Poema para Fortaleza*, pela Editora A. Batista Fontenele, com prefácio da estudiosa paraense da cultura popular Maria Brigido. Para ela, tal obra, composta por 157 versos, é um retrato fiel da paisagem e do aspecto social de Fortaleza (MENEZES, 1993a, p. 409). O poema revela a combinação do mundo com o ser humano, uma “preocupação fundamental com o ser-em-si, integrado à paisagem onde vivesse”, segundo João Carlos Pereira (1996, p. 63). A obra é citada em *Amazônia: revista da planície para o Brasil*, na edição ano 3, nº 31, de julho de 1957, por Bastos Morbach, o qual a descreve como um canto descritivo de exaltação às cidades, belezas naturais e artificiais, ao povo, aos costumes do estado do Ceará, passando pelas boates e pelos “letrados acadêmicos” e citando as problemáticas sociais. Morbach pontua que Bruno de Menezes “conviveu com o povo alencarino; andou pelos bairros da antiga Fortaleza; sentiu a alma da cidade nos contatos com o seu povo rico e pobre e registrou suas impressões em versos porque como poeta não seria melhor fazê-lo numa crônica de viagem” (MORBACH, 1957, p. 217). A partir do que afirma Bastos, pode-se dizer que *Poema para Fortaleza* foi produzido a partir de vivências e observações do literato paraense no estado nordestino. Bastos conta que ele e Bruno se conheceram em 1925, quando Menezes era “o chefe de um bando boêmio que fazia versos nos cafés, nos cabarés e declamava-os ao relento, acompanhados pelo velho Santa Cruz, um mago do [...] violão da rua seresteira” (MORBACH, 1957, p. 217).

No ano seguinte, 1958, na revista *Amazônia: revista da planície para o Brasil*, Menezes inicia a publicação de outro romance, chamado *Povo avoante - romance da planície*. Na parte pré-textual de *Poema para Fortaleza*, de 1957, onde aparece a lista de obras publicadas pelo autor e as que serão publicadas, cita-se o mencionado romance.

Na 2ª edição de *Boi Bumbá - Auto popular* (1972), também cita-se a obra

---

<sup>32</sup> Em 1943, o Amapá se emancipa do Pará e torna-se um Território Federal. Ele só passou a ser um estado da Federação em 1988.

*Povo avoante - romance da planície* como uma publicação meneziana, mencionando-a como um livro sobre as “migrações nordestinas na Amazônia” (MENEZES, 1993b, p. 31). Acerca desse romance, Aquino (2014, p. 58) comenta que se trata de uma produção parcialmente inédita, visto que a íntegra do texto consta apenas no manuscrito original do autor, o qual não foi disponibilizado pela família do literato para estudos. Por conta do trabalho de digitalização de obras raras da Fundação Cultural do Estado do Pará (Centur), foram encontradas 9 partes publicadas nos números do periódico *Amazônia*.

Os sete primeiros capítulos de *Povo avoante* estão disponíveis para acesso e foram publicados entre abril e outubro de 1958. O capítulo oitavo não foi encontrado e o nono está na edição de novembro de 1958. Entretanto, há também um capítulo nove na edição de dezembro de 1959 da revista, o qual é a única parte disponível de tal ano e a última publicada do romance, que teria continuidade na próxima edição, o que o faz ser, pelo menos por enquanto, incompleto. Mesmo com tais lacunas, podemos perceber que o enredo trata novamente da migração nordestina para o Pará, agora para o Telégrafo, periferia urbana de Belém, onde há uma edificação conhecida popularmente de Penitenciária, transformada em dormitório para os retirantes, que fugiram da seca do sertão. Na narrativa disponível de *Povo avoante*, percebe-se: a xenofobia de parte dos paraenses, que sentem os seus direitos e espaços usurpados pelos nordestinos por conta do “acolhimento” governamental; o descaso do poder público com esses migrantes; a não adaptação deles nesse local. Observa-se na obra que Macaíba é um dos personagens principais, sendo ele caracterizado como um homem negro do Rio Grande do Norte, que leva uma vida de maladro em Belém. Outra personagem de destaque é Mariinha, uma jovem cearense que se torna prostituta na cidade de Belém<sup>33</sup>.

Bruno de Menezes publicou um estudo sobre cultura popular, intitulado *Boi Bumbá - Auto Popular*, pela editora H. Barra. Na apresentação do livro, é informado que Menezes desenvolveu um forte contato com os brincantes de quadra junina, sendo um “conhecedor autorizado dos folgares” (brincantes) das regiões interioranas (rurais) e um defensor da cultura popular amazônica, especialmente do boi bumbá<sup>34</sup>

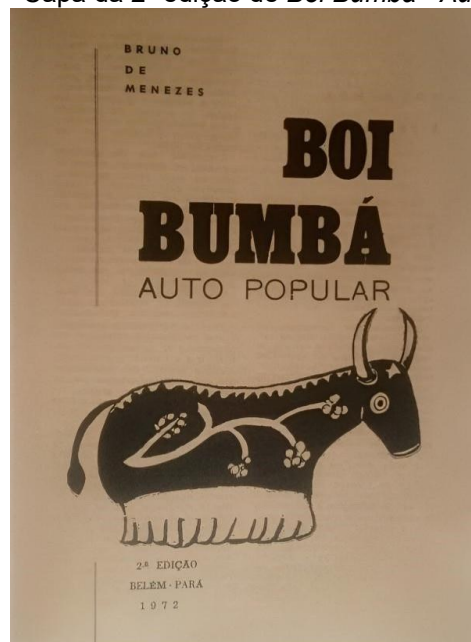
---

<sup>33</sup> O romance pode ser consultado on-line, na edição de ano 4 (1958) de *Amazônia: revista da planície o Brasil*, através do seguinte link: <http://obrasraras.fcp.pa.gov.br/publication/file/periodicos/amazonia/1958/>.

<sup>34</sup> No Pará, chama-se *boi bumbá*, já em outras regiões do Brasil, pode ser um nome semelhante. Por exemplo, no Maranhão é *bumba meu boi*.

de São João (MENEZES, 1993b, p. 26). Neste escrito pré-textual, informa-se também que o literato foi autor de muitas peças de teatro popular, as quais foram representadas em festividades de São João, “por grupos de comediantes sem escolas dramáticas, escritas em bases folclóricas regionais, que o povo entende e interpreta a seu modo” (*ibidem*). A obra ganhou uma segunda edição (póstuma) em 1972. Na nota de imprensa da reedição, informa-se que os clichês das ilustrações da primeira edição, feitos por Raymundo Martins Vianna, foram extraviados, por isso o ilustrador fez outras para a edição de 1972 (*ibidem*, p. 127).

**Figura 4** - Capa da 2ª edição de *Boi Bumbá - Auto popular*.



**Fonte:** Menezes, 1993b.

Bruno de Menezes dedicou o estudo cultural para a sua mãe, Maria Balbina, a qual fez o literato ter, na infância, muito contato com pastorinhas, bois bumbás, cordões de pretinhos, pássaros juninos, carimbó, mastros votivos, batuques, ladainhas e sambas de terreiros (MENEZES, 1993b, p. 37). Ela foi a responsável por apresentar e inserir o literato na cultura popular amazônica – em Belém, manifestadas pelas e nas periferias urbanas –, representada na obra *Batuque*. Na apresentação do livro *Boi Bumbá - Auto Popular*, redigida pelo próprio autor, é informado que o escrito foi elaborado em 1951, sob o título *A evolução do Boi Bumbá como forma de teatro popular*, sendo uma contribuição da Comissão de Folclore do Pará (onde ele era membro) para o Primeiro Congresso de Folclore Brasileiro, que ocorreu no Rio de Janeiro, divulgado na íntegra no Suplemento Literário Letras e Artes, do jornal *A*

*Província do Pará*, em 21 de setembro de 1952 (*ibidem*, p. 41).

A obra é dividida em 2 partes e contém anexos. A primeira seção é subdividida em 12 partes<sup>35</sup>. Nela, segundo Wanzeler (2018, p. 197), pode ser percebida a resistência cultural e social, pois aborda as transformações ocorridas no Bumbá e a conservação da saída da manifestação por Belém. A segunda parte também apresenta 12 subpartes<sup>36</sup>, nas quais encontram letras de toadas, acompanhadas de partituras, melodias registradas pelos musicistas paraenses Marcos Quintino Drago e Maria Lenôra Menezes. Sobre esta seção, Wanzeler pontua que é marcada pela perspectiva de Bruno de Menezes sobre o Bumbá, visto como:

manifestação popular que dialoga com diversas matrizes culturais; transposição denunciativa das relações sociais existentes no Brasil nos âmbitos colonial e pastoril para o auto do “boi”; resistência em forma de sátira centrada na figura do negro Pai Francisco [personagem]; artimanha para a manutenção da cultura popular em sua vivaz manifestação. Bruno, quando pensou que deveria, de fato, alterar o formato do texto enviado para o I Congresso Brasileiro de Folclore (1951), para torná-lo mais didático, fê-lo muito bem no sentido de, primeiro, abordar as características gerais do Bumbá e, a posteriori, materializar tais características com a exposição completa de um dos autos por ele observado, estabelecendo dessa maneira as devidas analogias (WANZELER, 2018, p. 206-207).

Os anexos de *Boi Bumbá - Auto Popular* são formados por: fotografias dos informantes, acompanhadas por sua biografia; e uma condensação da peça de teatro de Bumbá chamada *Maldade de uma mulher*, comédia escrita por Carlos Feliciano Ribeiro, encenada em 1956 pelo grupo *Novo Querido* (MENEZES, 1993b). Nesta seção da reedição, há as notas em jornal e citações de intelectuais que se referiram à primeira edição da obra. Assim, percebe-se que tal livro atingiu um público no segmento local, nacional e internacional. Há, por exemplo, o registro do comentário feito na revista pan-africana *Présence Africaine - Revue Culturelle du Monde Noir*, na

<sup>35</sup> (I) *Lista de personagens do Boi Bumbá, instrumentos e indumentária usadas*; (II) *Fundamentos tradicionais do Bumbá*; (III) *Fundamentos tradicionais*; (IV) *A família lusa e o escravo*; (V) *Ação psicológica dos personagens*; (VI) *Cenário social e colonizador*; (VII) *Sinopse da “estória” do Bumbá*; (VIII) *A causa de ser morto o boi*; (IX) *O ambiente do terreiro do Bumbá*; (X) *Características do “boi” e indumentária dos brincantes*; (XI) *Modificações introduzidas no auto do Bumbá*; e (XII) *Liberdade e reabilitação dos Bumbás* (MENEZES, 1993b).

<sup>36</sup> (I) *Toadas e desenrolar do auto*; (II) *A figura e o papel do Pai Francisco*; (III) *As visitas do Bumbá e a sua “matança”*; (IV) *O “repartimento” do “boi”*; (V) *Prisão do Pai Francisco*; (VI) *Subserviência e humilhação dos vaqueiros*; (VII) *Intervenção da maloca dos índios*; (VIII) *Batismo dos índios*; (IX) *Partida dos índios para prenderem o Pai Francisco*; (X) *Cura do “boi” e as receitas do “doutor”*; (XI) *Toadas de “rojões” e desafios*; e (XII) *A volta triunfal para o curral* (MENEZES, 1993b).

edição de junho/julho de 1959 (na França), a qual aponta a obra como uma excelente monografia que aborda o Bumbá do Pará, reproduzindo uma imagem “viva, intensa e colorida”, e apresentando-se como investigação e análise psicológica das personagens da sociedade colonial representada em tal manifestação<sup>37</sup> (*ibidem*, p. 126).

O boi bumbá é uma manifestação cultural de herança também africana e isto é pontuado na obra de Bruno. Por isso, o estudo de Menezes aparece na revista pan-africana. No exemplo a seguir, percebe-se que Bruno de Menezes, neste estudo, defende o Boi Bumbá como um teatro popular, sendo um auto pastoril de resistência coletiva em transformação, unindo a estrutura familiar lusa com o processo de catequização, com a religiosidade e outras manifestações culturais africanas, a agricultura antiga, a vida rural comum. Isso fez o Bumbá se constituir como representativo tanto da tradição europeia rural quanto da tradição afro-ameríndia:

O folclore junino do Bumbá deveria ocupar uma classificação especial, norteadas para o teatro popular. Auto pastoril de sobrevivência totêmica, sofrendo atuais modificações, mesclado do patriarcalismo colonial com a catequese do gentio [*sic*], o curandeirismo africano, o primitivismo agrícola, a vida chucra nas fazendas de gado, as diversões permitidas nas senzalas, o Boi Bumbá teria seus fundamentos tradicionais na aculturação afro-ameríndia, inevitável ao branco ruralista (MENEZES, 1993b, p. 51).

A cultura popular amazônica continuou sendo estudada por Bruno de Menezes, o qual produz, em 1959, o texto *Aspectos Folclóricos do Pará*, dividido em quatro seções: (I) *As manifestações da alma do povo*; (II) *Danças heroicas e festivais indo-africanos*; (III) *Danças antigas, típicas e populares*; (IV) *O Carimbó Pastoril, Agrícola e Praeiro*. Ele começa o seu estudo destacando que as culturas populares tradicionais do Pará estavam passando por um momento de dissolência e perecimento, tanto na área urbana quanto no interior, que tinha a sua população influenciada, segundo Menezes, por “elementos atualizantes” – no caso, aspectos socioculturais e midiáticos da época –, e por “inibidores”, que seriam as repressões policiais e da Igreja Católica (*ibidem*, p. 343). Ainda na introdução, o autor pontua:

---

<sup>37</sup> “PRESENCE AFRICAINE (*Revue Culturelle du Monde Noir* - France - Paris - Juin/Juillet) – ‘BOI BUMBA’ de Bruno de Menezes est une excellente monographie sur la ceremonie traditionnelle du ‘Boi’ dans l’Etat de Pará, bordé par l’Amazone. Elle nous donne une image vive, intense et colorée, et se presente de plus comme une investigation et une analyse psychologique consciencieuse des personnages de la société coloniale qu’on retrouve dans le ‘Boi Bumbá’” (MENEZES, 1993b, p. 126).

Já de si não bastam as inovações do progresso, desde o cinema, o rádio, a televisão, os confortos da civilização, as aparelhagens de discos, a imprensa, as revistas cinemáticas, as publicações de esportes, de modas, as flutuações das situações econômicas, absorverem e sofisticarem o homem do povo, subvertendo-lhe os naturais pendores e anulando os restos de cultura que ele herdou dos ancestrais brancos, indígenas e africanos.

Esse trabalho de desgaste cultural, entretanto, se é mais acentuado e predominante em nossos dias, vem sendo praticado secularmente, por outros processos, desde quando os missionários catequizadores tudo faziam para substituir os deuses autóctones pelos que o cristianismo evangelizador introduzia, transmudando, desta forma, o animismo politeísta do aborígine, no culto de um Deus Divindade e da Virgem Santíssima, com a sua corte de santos mártires (MENEZES, 1993b, p. 343).

Para Bruno de Menezes, os elementos midiáticos daquela época afastavam o povo da cultura amazônica de herança europeia, indígena e afro. Segundo ele, porém, aquele “desgaste cultural” seria secular, tendo ocorrido desde o período da colonização. Na sequência, o estudioso aborda a catequização dos indígenas feita pelos missionários que, segundo ele, evangelizaram os povos originários para que estes deixassem de ser politeístas e passassem a cultuar apenas o Deus e os santos católicos. Na continuidade da introdução, Menezes ainda defende que era necessário desenvolver um trabalho voltado para o “folclore” (manifestações da cultura popular), retomando a origem ameríndia, africana e europeia.

Na seção seguinte de *Aspectos Folclóricos do Pará*, Bruno de Menezes aborda a Dança para o Jurupari, o Sairé, a Marujada e o Marabaixo. A primeira é considerada, de acordo com o autor, como uma “dança sagrada”, reservada aos homens, que dedicavam ao “herói legendário” Jurupari. Bruno introduz a abordagem da dança retomando o período de colonização, onde o indígena amazônico, segundo ele, tinha como heróis Jurupari, Macunaíma, Anhangá, os quais eram cultuados com “ritualísticas especiais”. Na sequência da seção, Menezes diz que o Sairé seria de origem europeia, sendo dançado por pessoas de diferentes idades que conduziam “um arco característico, enfeitado de algodão em rama, espelinhos e fitas multicores, durante o trajeto para as igrejas” (MENEZES, 1993b, p. 344). Em relação à Marujada e ao Marabaixo, o estudioso informa que a primeira é oriunda de Bragança e voltada para o São Benedito, constituído por um cortejo bailado e indumentária própria; já a segunda, de acordo com o escritor, seria uma dança festiva afro-brasileira, mais

consolidada no estado do Amapá, com cânticos católicos e profanos, decorados ou improvisados, nos quais se homenageiam São Tiago e o Divino Espírito Santo.

Na terceira seção, o autor discorre sobre o Lundu, a Desfeiteira, o Peru de Atalaia e o Retumbão. O primeiro é apontado por Menezes como uma antiga e habitual dança sensual que reproduz a coreografia de aves e foi introduzida pelos negros, tendo se espalhado do Maranhão para o Pará. A Desfeiteira, segundo o autor, seria uma espécie de valsa originada no município de Óbidos, caracterizada pelo fato do primeiro par ser obrigado a dizer versos, sendo que a dama responde com menosprezo ou ironia, caracterizando a desfeita, sendo sucedida pela dança conjunta com os demais pares. Já o Peru de Atalaia, de acordo com o estudioso, seria uma dança de fundo indígena semelhante ao Lundu, mas que a dama cobre a cabeça do seu par com a barra da saia rodada. Em relação ao Retumbão, o autor diz se tratar de uma dança afro-brasileira, de Bragança e arredores, influenciada pelos migrantes nordestinos e pelos amazônicos.

A última seção de *Aspectos Folclóricos do Pará* é dedicada à dança de origem afro, o Carimbó, muito presente, segundo Menezes, na área pastoril do município de Soure, na Ilha do Marajó, assim como nas cidades de Curuçá, Marapanim e Maracanã, nas quais o Carimbó passou a ser dançado, de acordo com o estudioso, por lavradores e pescadores. Segundo o autor:

Desde os instrumentos de couro esticado sobre toros ocos, de madeira, tipo africanos, batidos em ritmos de cadência ardente, com as mãos, os vaqueiros marajoaras, nas suas festas de santos, ou realizadas por fazendeiros (como parte dos programas recreativos das exposições pecuárias), dançam o carimbó (homens e mulheres), numa sequência de negaças de corpo e bamboleios provocantes, havendo “embigadas” que as damas neutralizam ao virem para o centro das rodas.

Há um vivo contingente de africanismo nessa diversão, mesmo porque os seus dançarinos são autênticos mestiços de índios e pretos, encontrando na música agitante e lasciva, uma atordoante evasão instintiva, como demopsicologistas e antropólogos teriam ensejo de verificar (MENEZES, 1993b, p. 347-348).

No fragmento acima, Bruno de Menezes comenta acerca do tambor tocado no Carimbó, referenciando-o como um elemento tipicamente africano. O autor também aborda a dança, descrevendo-a como bem agitada. Ele se refere à Ilha do Marajó como um local com a presença afro e com dançarinos negros e descendentes de indígenas. Conforme observado no trecho a seguir, o estudioso ainda ressalta o

Carimbó da área praieira dos outros municípios paraenses, que não é igual, segundo ele, ao marajoara:

Enquanto que nas zonas pesqueiras, praias do Salgado de Marudá e outras dos municípios de Curuçá e Marapanim, o carimbó dura horas seguidas e parece ser organizado com fins de libações, pois os tripulantes de canoas e pescadores, cheios de “birra” (liamba, maconha) e cachaça, dançam quase todo o tempo, molemente, de busto levantado, com fisionomias congestionadas, bambeando o corpo, fazendo volteios irregulares.

Em certos momentos, tomam as damas nos braços, suspendem-nas pela cintura e rodopiam com elas, ao som dos instrumentos adormentadores, pois ambos - dama e cavalheiro - se acham sob o domínio de libido completa, animada, corporalmente, pela música e pelas bebidas alcoólicas (MENEZES, 1993b, p. 348).

Não é destacada, pelo estudioso, a essência afro do Carimbó praieiro, o qual é caracterizado como menos agitado e mais sensual e malemolente. Ele ressalta, entretanto, a ligação com a maconha e, principalmente, com a cachaça. De modo geral, pode-se dizer que *Aspectos Folclóricos do Pará* configura-se como um estudo da cultura popular amazônica, onde Bruno de Menezes escreve, por exemplo, acerca da cultura afro presente na Amazônia paraense, por meio de manifestações como o Carimbó. A obra de Bruno pode ser entendida como uma forma de registro escrito e um modo de afirmação e defesa das tradições populares paraenses, em um contexto em que a mídia de massa estava se fortalecendo no Pará, fato que era visto por Menezes como algo que poderia ocasionar esquecimento a essas tradições culturais.

Também em 1959, Bruno de Menezes produziu mais um estudo sobre a cultura popular amazônica: *São Benedito da Praia (Folclore do Ver-O-Peso)*, impresso pela editora H. Barra. Wanzeler (2018, p. 222) cita uma notícia de março de 1960, publicada no *Jornal do Folclore*, presente no acervo do Museu Nacional do Folclore, sobre o dia de lançamento deste livro. Segundo a notícia, foi numa manhã chuvosa de domingo, com sessão de autógrafos, ocorrida no próprio Ver-o-Peso. Como elementos pré-textuais, a obra de Menezes traz: uma fotografia da imagem de São Benedito da Praia, que era encontrada no altar de um bar do Ver-o-Peso, chamado Águia de Ouro<sup>38</sup>; posteriormente, há a oração a São Benedito; depois, uma apresentação intitulada “*Antes de contar o fato...*”; por fim, um texto com o título “*Como se instituiu o Ver-o-Peso*”.

---

<sup>38</sup> Atualmente, nesse mesmo local, funciona um estabelecimento de venda de itens para pesca.

Na apresentação do livro, Bruno de Menezes inicialmente relata: “em certa manhã do mês de novembro de 1957, deparando com um mastro ornamentado, erguido à margem do cais, lateral ao Mercado de Ferro, nossa atenção foi despertada para essa demonstração de crença popular” (MENEZES, 1993b, p. 141). Mais à frente, ele informa: “surpresa nos causou o mastro originalmente armado, [...] num voto de gratidão a São Benedito, constituindo um fato inédito para nós, participantes do cotidiano da famosa feira!” (*ibidem*, p. 141). Cabe destacar que o intelectual era um frequentador da feira do Ver-o-Peso. Desse modo, presenciava o cotidiano do lugar, sendo surpreendido, no mencionado dia, assim como os demais frequentadores do local, com um fato novo, referente à manifestação religiosa popular, o mastro a São Benedito, o que, segundo Bruno, lhe despertou o interesse por fazer a referida pesquisa. Vale pontuar, sobre este texto introdutório, que o pesquisador não apenas fala sobre o conteúdo do seu livro e as motivações que o levaram a desenvolvê-lo, mas se refere também à feira como: um lugar bem popular onde se encontra uma diversidade étnico-racial e de classe social; um ambiente de várias manifestações, que se renova constantemente; um local que ainda estava esperando um literato, principalmente amazônico, que conseguisse de fato lhe representar literariamente; o espaço da Academia do Peixe Frito. Acerca deste último aspecto, Menezes afirma: “[...] conhecíamos o movimento incomum, até mesmo as suas particularidades meio boêmias, que chegaram a ensaiar a fundação de uma ‘Academia do Peixe Frito’, com as ‘rodadas’ de cuinhas de cachaça abaetéense” (*ibidem*, p. 141).

*São Benedito da Praia (Folclore do Ver-O-Peso)* é construído por oito partes<sup>39</sup>, não marcadas por capítulos, que informam sobre: a imagem de São Benedito, do seu achado até a vinda para o bar Águia de Ouro, no Mercado de Ferro, que compõe o Ver-o-Peso; o bar onde está a imagem, comentando o hibridismo religioso que envolve o santo; o festejo do mastro na feira; a descrição do cotidiano do Ver-o-Peso; a biografia do santo, do seu nascimento até sua morte, ressaltando os seus milagres; o discurso da Igreja Católica sobre ele.

Na primeira parte, pode-se destacar o trecho no qual o autor explica o motivo do nome, informando que o dono do bar era um católico frequentador de tendas de Umbanda e que, numa seção, consultou a cabocla Jandirana (no livro está escrito

---

<sup>39</sup> *São Benedito da Praia; O bar “Águia de Ouro”; O mastro e os festejos de São Benedito da Praia; Um pouco da vida do Ver-o-Peso; São Benedito perante a igreja; Milagres de São Benedito, o santo negro; Morte e glória de São Benedito; Festejos e mastros de São Benedito* (MENEZES, 1993b).

“Jandirana”) a qual se referiu, sem que ele houvesse mencionado, à imagem do santo que o dono do bar havia recebido como pagamento de um cliente, informando o nome e recomendando que se rezassem ladainhas e montasse um altar. Bruno de Menezes descreve, nessa parte, que o altar com a imagem do santo negro, faz referência à presença de uma figura representando a cabocla Jandirana e mais duas estatuetas dos caboclos indígenas Jurema e Urubatan, “que costumam atender a consultas nas mesas de ‘espiritismo de linha’ e nos terreiros de candomblé” (1993b, p. 163). A seguir, uma fotografia do arquivo da Família Menezes, registrada por Wanzeler (2018), onde Bruno de Menezes está com devotos de São Benedito da Praia, no Ver-o-Peso (figura 6).

**Figura 5** - Bruno de Menezes (quarto da esquerda para a direita, com o prato) com devotos de São Benedito da Praia.



Fonte: Wanzeler (2018).

Bruno de Menezes produziu uma obra que é um estudo histórico e antropológico informativo e descritivo sobre São Benedito da Praia, um santo negro, que “desde o Brasil colônia criou e fortaleceu uma devoção crescente, entre negros escravizados e os que ficavam forros” e afrodescendentes brasileiros (MENEZES, 1993b, p. 187). Ele olha para a religiosidade popular, onde a crença católica é manifesta pelo povo e não pela instituição oficial (Igreja), num ambiente não institucionalizado (o Ver-o-Peso) e profano (o bar), de uma forma muito própria, incorporando outras religiosidades, se distanciando da ótica colonial. *São Benedito da Praia (Folclore do Ver-O-Peso)* é um estudo também sobre a feira do Ver-o-Peso e a cultura popular, aspecto que faz Bruno de Menezes ser uma espécie de “etnógrafo

das subalternidades na Amazônia paraense”, como adjetiva Wanzeler (2018, p. 259).

Menezes, ao longo do estudo, traz registros fotográficos do Ver-o-Peso e da festividade do mastro, os quais são de sua autoria e de Portírio da Rocha e Roberto Moraes. Há também na obra ilustrações de Raymundo Martins Vianna, além de elementos pós-textuais, notas de cunho literário, ensaístico, jornalístico, musical como, por exemplo, letras e partituras de melodias de ladainhas referentes às festas populares de santos no Ver-o-Peso, como a de São Benedito. Retornando para a face literária de Bruno de Menezes, em 1959 o autor escreveu a peça teatral *O Guará do Lago Encantado*, edificada por “um ato com 4 quadros e 24 números de música para canto e 3 para bailado” (MENEZES, 1993b, p. 237), tendo a presença de coros. É uma peça feita em versos rimados, na qual o enredo está relacionado a um lago da Ilha do Encantamento, onde vive a Visão, uma princesa encantada no lago<sup>40</sup> por um gênio do mal, o qual também encantou o noivo dela em um Guará, uma ave de plumagem vermelha, quando o casal olhava o lago numa noite de luar. Encantados, eles foram afastados. Quem resolve desencantá-la é o personagem Caboclo pescador/caçador, o qual também almejava fazer o mesmo com o Guará (Príncipe da Ilha), mas para isso ele precisava feri-lo sem maldade. Este Caboclo pescava no lago, porém, foi proibido, pois o Fazendeiro se dizia propriedade do lago e mandou o seu Feitor e o Fiscal não deixarem ninguém pescar no local, mesmo havendo uma fartura de peixe. Então, o Caboclo precisava pescar à noite, o que seria arriscado. Por esse motivo, pediu para o seu corpo ser fechado<sup>41</sup> (protegido contra os males) pelo Curador, um pajé, protegendo-o contra arma branca e de fogo, tendo a necessidade de uma reza ser feita pelo protegido. Uma indígena o salva do Fazendeiro, que queria matá-lo, com a ajuda dos demais indígenas. O Pescador fere o Guará com a flecha curadora

---

<sup>40</sup> Esse termo está relacionado ao imaginário e à crença popular amazônicos dos Encantados. Eles, segundo Raymundo Heraldo Maués, seriam entidades espirituais correspondentes a pessoas normais que morreram fisicamente e passaram por um processo de ida para um plano encantado (espiritual) ligado ao espaço subaquático ou às matas (da natureza do plano terrestre), que seriam moradas desses seres espirituais (MAUÉS, 2005). Deve-se ressaltar também que nem sempre o encantado morre fisicamente, sendo possível a transfiguração em outra materialidade, se transformando, fisicamente, em algo que é da flora ou da fauna. No caso da peça, a princesa tornou-se parte do lago e o príncipe virou uma ave. Desse modo, percebe-se que não morreram, apenas mudaram sua materialidade, ficando presos a outras formas.

<sup>41</sup> De acordo com Luís Carlos Mendes Santiago, a ideia de “corpo fechado” tem origem europeia, informação que Luís da Câmara Cascudo recolheu a partir de “um ritual da feitiçaria portuguesa para ‘fechar a morada’”, sendo essa uma forma lusa para o sujeito não ser atingido por feitiços. O pesquisador ainda aponta que: “a prática afrobrasileira de fechar o corpo, hoje, visa tornar a pessoa invulnerável não apenas a armas, como também a feitiços, ‘olho gordo’, inveja, etc.” (SANTIAGO, 2013, p. 28).

entregue pela indígena, desencantando o Príncipe, o qual reencontra a amada, também livre do fundo do lago, espaço revelado como pertencente ao casal e não do Fazendeiro. O Caboclo noiva com a filha do Feitor e todos comemoram o final feliz com o festejo de São João.

A peça teatral escrita por Bruno de Menezes realiza uma representação da história do Pássaro junino - brincadeira teatral e musicada - e da poética dos festejos juninos, em um enredo com elementos do imaginário e da religiosidade amazônica. Com isso, há também uma crítica social ao abordar conflitos de classes, além da ganância e abuso dos proprietários de terra representados pelo Fazendeiro, que se apropriou do lago e proibiu a pesca nele, mesmo havendo abundância de peixe, ao ponto de usar da força para evitar o compartilhamento de alimento.

A peça meneziana *O Guará do Lago Encantado*<sup>42</sup> é uma comédia infanto-juvenil joanina, inspirada em uma lenda da Ilha do Marajó. Foi musicalizada por Juventino Coutinho, mas as partituras foram extraviadas. Em 1977, entretanto, foi musicada novamente por Tó Teixeira, que compôs 27 partituras. Sobre essa parte musical, Silva (2012, p. 19) comenta: “as músicas são transcritas com as letras, sendo que as dos três bailados são instrumentais. Os gêneros musicais apresentados são marcha, valsa, samba, fox e canção, com predominância da valsa”. Desse modo, depreende-se que Bruno de Menezes não apenas desenvolveu estudos sobre a cultura popular (junino e imaginário amazônico), como também fez a mesma ser tema de peça teatral. *O Guará do Lago Encantado* não foi a única. O pesquisador Arthur Bogéa cita mais quatro peças escritas por Bruno: *Ilha dos Amores*, *Retumbão da Genoveva*, *Flor das Águas* e *São João na Roça* (BOGÉA, 1992, p. 4) - não encontradas durante essa pesquisa -, o que caracteriza Menezes como um literato para além do poema e prosa, visto que produziu também teatro popular, baseado na cultura amazônica.

#### 1.4 DÉCADA DE 1960 E ACONTECIMENTOS PÓSTUMOS

Em 1960, Bruno de Menezes publicou a sua sétima e última antologia de poemas, *Onze Sonetos*, impressa pela Gráfica Falangola. Essa obra foi

---

<sup>42</sup> No YouTube, encontra-se uma encenação desta peça de Bruno de Menezes, dirigida por André Leahun e realizada pelos alunos do Curso da Escola Livre de Artes Cênicas, em 2000. Está disponível para ser assistida através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=GEfNF8dhYNM>.

confeccionada a pedido do Governo do Estado do Pará, em homenagem ao poeta paraense por ter ganhado o Prêmio Cidade São Jorge dos Ilhéus, sendo classificado em primeiro lugar no concurso de sonetos para as “Chaves de ouro”, promovido pela Academia de Letras de Ilhéus (Bahia). De acordo com a circular da academia ilheense, o concurso teria como objetivo projetar mais a cidade baiana no contexto da literatura brasileira e o prêmio seria para o poeta brasileiro que compusesse onze sonetos devidamente encaixados com as *Chaves de ouro (para onze sonetos que não foram escritos)*, que são versos idealizados pelo poeta Guilherme de Almeida, publicadas no livro dele *Poesia Vária* (MENEZES, 1993a, p. 431).

Além desses sonetos, na década de 1960, Bruno de Menezes ainda compõe outros poemas, entre eles: *Marujas da Vila da Barca* (1960), que retoma o bairro da Vila da Barca; *Canto do Morto Lumumba* (1961), o qual traz o contexto da Crise do Congo (1960–1966); *Bambelô* (1962), texto poético que representa essa dança afro de roda ao som de percussão; *Invocação* (1963), que tematiza a afro-religião Tambor de Mina; *Maria d’Aparecida* (1963), o qual ressalta uma cantora lírica afro-brasileira naturalizada na França. O literato continuou representando a periferia e, principalmente, o universo afro, abordando questões sociopolíticas do país africano do Congo, a musicalidade e religiosidade afro-brasileira e a figura da mulher negra.

Em 1963, Menezes ministrou o *Curso de Folclore Junino na Academia Paraense de Letras*, com o intuito de preservar os pássaros juninos e os bois bumbás de Belém. Este curso tinha como público-alvo escritores de peças, ensaiadores, donos, responsáveis, financiadores dos pássaros juninos e bumbás, compositores de músicas, ensaiadores de quadrilhas juninas, artistas amadores e dançarinos (MENEZES, 1993b, p. 353-354). A primeira palestra foi sobre o surgimento dos cordões de “Bichos” nos folguedos juninos, em 15 de abril. Em 23 de maio, publicou *Folclore Junino: Quadrilha Brasileira*, no jornal *A Província do Pará*, o qual inicia pontuando a origem europeia da quadrilha e sua transformação em uma dança de distintas etnias e “quase completamente envolvida pelo populário”, e depois expõe um esquema de 60 ordens para quadrilha junina transcritas pela professora de Educação Física Eugênia da Cruz Macedo (MENEZES, 1993b). Essas produções mostram Bruno de Menezes como um estudioso das manifestações artísticas da cultura junina.

O seu último poema foi o *Canto do Grupo Muiraquitã*, escrito em Manaus (AM), “que seria musicado pelo Maestro Nivaldo Santiago, para o Grupo Muiraquitã, do Sesc-Senac daquela capital” (*ibidem*, p. 532). Esse texto poetiza o imaginário

amazônico que rodeia o muiraquitã (conhecido como um amuleto da sorte e do amor), transformando a sua narrativa oral e das Icamíabas (uma comunidade indígena só de mulheres) em poema. Bruno de Menezes esteve na cidade amazonense sendo jurado do *VII Festival Folclórico*, representando o Pará, e ministrando um curso de folclore no Sesc-Senac (ASAS DA PALAVRA, 1996, p. 11). No dia seguinte, 02 de julho de 1963, teve um infarto e faleceu aos 70 anos. Seu corpo chegou a Belém no dia posterior, sendo velado na antiga sede da Academia Paraense de Letras<sup>43</sup>, localizada na travessa Treze de Maio, próxima da rua João Diogo – onde Bruno de Menezes viveu com sua esposa e filhos<sup>44</sup> – e da feira do Ver-o-Peso.

Ainda na década de 1960, sua obra *Batuque* ganhou uma edição póstuma em 1966. Nesta quinta edição foram inseridas novas ilustrações de Raymundo Martins Vianna (diferentes da 4<sup>o</sup> edição) e partituras de melodias musicais recolhidas por Bruno de Menezes e grafadas por sua filha professora Maria Lenora Brito (MENEZES, 1966). O livro de Menezes foi impresso pela Gráfica Falangola Editora e promovido pela Prefeitura de Belém em comemoração aos 350 anos da fundação da cidade. Segundo o estudioso Arthur Bogéa (1992, p. 4), no Carnaval de 1970, o literato foi tema da escola de samba paraense “Não Posso me Amofiná”, do bairro do Jurunas, com o enredo *Glória a Bruno de Menezes e seu batuque imortal*. Em 21 de março de 1972, *Boi Bumbá - Auto popular* ganha uma segunda edição, impressa nas oficinas gráficas da Imprensa Oficial, com auxílio do Conselho Estadual de Cultura do Governo do Pará, tendo manifestação favorável pela publicação da esposa do literato, Francisca Santos de Menezes. Em março de 1984, o Conselho lançou a sexta edição de *Batuque*, solicitada pela esposa do literato, a qual informou que a quinta edição estava esgotada e que intelectuais brasileiros e do exterior pediam remessas da obra,

---

<sup>43</sup> Hoje, o antigo prédio da Academia Paraense de Letras está abandonado, com placas de metal ocultando a sua fachada de azulejos azuis incendiada.

<sup>44</sup> Bruno de Menezes se casou com a professora Francisca Sales Santos, com a qual teve 7 filhos. Atualmente, a casa de Bruno de Menezes e de sua família está preservada, mas funciona como o cartório 1<sup>o</sup> Ofício de Títulos e Documentos Civil de Pessoas Jurídicas. Em 15 de fevereiro de 2022, o então prefeito de Belém, Edmilson Rodrigues, assinou a desapropriação deste imóvel, onde Bruno de Menezes morou, para se tornar a Casa de Cultura do Modernismo Brasileiro Bruno de Menezes, que seria um espaço para acolher o acervo do literato e de outros modernistas paraenses, de acordo com a notícia publicada pela Agência Belém. Entretanto, em 06 de março de 2024, foi publicado na Agência Belém, que a Casa Bruno de Menezes (espaço cultural onde abrigará as obras do intelectual) será instalada na antiga residência da artista plástica paraense Dina de Oliveira, prédio integrado ao complexo do Palacete Pinho/ Escola Municipal das Artes. Até a produção desta dissertação, o local está em reforma. A notícia pode ser lida através link: <https://agenciabelem.com.br/Noticia/240335/prefeitura-anuncia-a-instalacao-da-casa-bruno-de-menezes-em-belem>.

também procurada, segundo ela, por estudantes e professores que, constantemente, iam até à residência da família do poeta (MENEZES, 1984, p. 13).

Em 1993, por conta do centenário do nascimento de Bruno de Menezes, a Secretaria da Cultura do Pará lançou o livro *Obras Completas de Bruno de Menezes*, dividido em três volumes: *Obras poéticas*; *Folclore*; e *Ficção*. Em 1996, a Universidade da Amazônia publicou um dossiê sobre o literato pela revista *Asas da Palavra*, a qual também lançou outra edição a respeito do mesmo tema em 2006. *Batuque* ganhou mais duas reedições, ambas organizadas pela família do literato: a sétima, em 2005, com apoio da Unimed Belém; e a oitava, em 2015. Esta última foi impressa pela Gráfica Editora GTR, com revisão textual da bisneta do literato, Carolina Menezes. Os poemas que compõem a obra passaram a ser acompanhados por outras ilustrações, feitas por Biratan Porto. Além disso, essa edição de *Batuque* teve o acréscimo de quatro poemas compostos por Menezes: *Poema à África Negra*; *Canto do Morto Lumumba*; *Bambelô*; e *Invocação*.

Pela biobibliografia de Bruno de Menezes, nota-se que ele foi funcionário público, professor do cooperativismo e da cultura popular amazônica, intelectual que sociabilizou com diferentes gerações de escritores e artistas – de distintos lugares – e com o povo. Ele defendeu e destacou para o centro de sua produção intelectual as manifestações populares e afro-religiosas, produziu crítica sobre arte, estudos acerca da cultura amazônica e negra, e compôs uma literatura (poemas, romances, novela, peças de teatro) que destaca a classe trabalhadora, a periferia e a afro-diáspora. Todos esses aspectos são ações do projeto político-cultural do grupo que ele era mentor, a Academia do Peixe Frito, que se colocou em uma posição contrária ao passadismo elitista, produzindo um acervo renovador ao que era considerado como convencional, dando foco a questões socioculturais relacionadas às classes populares, contribuindo para o processo de desmarginalização das mesmas.

Mesmo com a importância histórica de Bruno de Menezes, seu percurso intelectual como crítico e “literato-etnógrafo” (WANZELER, 2018) e ter sido um dos precursores da renovação estética no país, Bruno de Menezes ainda não tem o reconhecimento merecido, não compatível com a sua potencialidade e relevância na historiografia literária e na luta do povo negro. Ainda que ele não seja totalmente desconhecido (como continuam sendo outros literatos do século XX, principalmente do Norte e Centro-Oeste do Brasil, oriundos da periferia, negros, mulheres, indígenas, LGBTQIAPN+, pessoas com deficiências) – graças ao esforço dos familiares do

literato, de alguns pesquisadores e críticos (na maioria do/no Pará) e dos Governos do Pará –, sua imagem permanece sofrendo certa marginalização literária, até quando se trata da historiografia da literatura afro-brasileira, aspecto que será abordado no próximo capítulo.

Hoje, como argumenta Paulo Jorge de Moraes Ferreira (2016), Bruno de Menezes sofre uma visibilidade negada, que corresponde ao processo de não querer ver, de recusa do reconhecimento ao intelectual afro-amazônico. Mesmo sua obra de maior destaque, *Batuque*, com 8 edições, considerada um *best-seller* pelo docente e pesquisador Paulo Nunes (ASSIS, 2017, p. 24), é pouco conhecida de um modo geral.

Na próxima seção, abordar-se-á um panorama intelectual-literário afro-americano, onde Bruno de Menezes será contextualizado. Também haverá uma discussão sobre questões étnico-racial, geográfica e de classe, além da colonialidade, como possíveis motivos para a marginalização literária do intelectual amazônico.

## 2 INTELECTUALIDADE NEGRO-AMERICANA

Na América Latina e no Caribe, os negros foram representados na literatura e em outras artes, de modo geral, pela autoria branca. Os autores brancos que retrataram o negro trouxeram uma visão *interétnica* (termo oriundo de Lorein Powell Benard, usado por Quince Duncan), que resulta “desde o paternalismo humanista à caricatura estereotipada” (DUNCAN, 2019, p. 241). Isto é, o negro por determinadas óticas brancas é representado de forma limitada e/ou negativa. Na produção literária do Brasil, o negro sempre esteve presente, mas quase sempre estereotipado, de acordo com Zilá Bernd (1988, p. 48). A representação feita pela autoria branca, diversas vezes, reproduz uma ótica eurocêntrica/ocidental iluminada por um discurso a partir da perspectiva do sistema-mundo moderno-colonial. Nessa direção, Conceição Evaristo, por exemplo, cita a ótica depreciativa que Gregório de Matos tinha dos africanos escravizados e dos afrodescendentes no Brasil Colônia, sendo um reprodutor de estereótipos étnico-raciais na literatura, ao hipersexualizar e menosprezar a mulher negra e criticar e insultar os homens negros. Para a escritora e crítica literária, Matos é um precursor da sexualização da mulher negra na literatura brasileira (EVARISTO, 2009, p. 20). Para Cuti (2010, p. 62), a figura de Gregório de Matos é uma espécie de ponto de partida da literatura brasileira, ideologicamente “brancocêntrica”, elaboradora e difusora de vários estereótipos.

De acordo com Cuti (2010, p. 24), a autoria branca brasileira, muitas vezes, ao escrever o seu texto, acessa o preconceito arquivado na sua memória e, assim, a discriminação étnico-racial é refletida na produção da literatura. Então, segundo o autor, pode-se dizer que o negro não foi excluído do texto literário, mas aparece através de uma representação racista, que foi implantada, de modo profundo, na subjetividade do sujeito, exprimindo, dessa forma, o racismo nas expressões artísticas do país. Para Cuti, o genocídio do povo negro no Brasil é naturalizado por conta da miscigenação e da miserabilidade, sendo um entendimento que se tinha do “Brasil futuro”, no século XIX, e do desejo dos brasileiros brancos e não-brancos, visto que estes últimos tinham internalizado o racismo, renegando a sua ancestralidade negra e contribuindo com a hierarquização étnico-racial. No campo literário, influenciado pelas teorias racistas da época, a personagem negra era eliminada, morria ou sua descendência embranquecia (CUTI, 2010, p. 33).

Na prosa do século XIX, por exemplo, habitualmente, os personagens

negros eram os vilões e as personagens negras eram construídas de forma hiperssexualizada, de acordo com Eduardo de Assis Duarte (2013). No livro *O negro na literatura brasileira*, Raymond Sayers revela, segundo Cuti, várias concepções e caracterizações de personagens negros na posição da “bela mulata, o negro fiel e o escravo sofredor” na literatura brasileira de até 1888 (CUTI, 2010, p. 62). A ficção do Romantismo brasileiro, para Conceição Evaristo (2009, p. 21), despreza o negro como parte da gênese do país, como nas obras de José de Alencar. A escritora e crítica literária ainda destaca que, na Literatura nacional, em geral, o estereótipo imposto ao negro emerge um imaginário em que ele é privado de linguagem ou é um ser afásico, isto é, possui uma linguagem estranha, inabilitado a dominar o idioma do branco, sem fala, ou um simples reproduzidor da linguagem do branco (EVARISTO, 2009, p. 22). No contexto do Romantismo brasileiro, para além da literatura ideologicamente brancocêntrica, Castro Alves é citado por Cuti (2010, p. 62-63) como exemplo da autoria branca que manifestou “alguma simpatia para com o escravizado violentado, ou, então, a elaboração de uma vertente trágica de saga da escravidão”. Nas obras aclamadas durante o Romantismo, havia um discurso eugênico na construção das personagens negras (EVARISTO, 2009, p. 23). Nessa direção, Eduardo de Assis Duarte pontua que não foi em vão que, no final do século XIX, houve um “crescente embranquecimento da literatura brasileira canônica, tanto na representação quanto autoria” (DUARTE, 2013, p. 148).

No século XX, com o Modernismo brasileiro, surge o *negrismo*, que Duarte define como a “apropriação eurocêntrica do tema do negro, folclórica e descompromissada” (DUARTE, 2013, p. 147). De acordo com Luiz Henrique Oliveira, a ideia de negrismo no Brasil é pouco distinta do que se compreende como o negrismo do Caribe, o qual influenciou a vertente brasileira, assim como o Cubismo e o movimento *Négritude* (OLIVEIRA, 2013). O pesquisador aponta o negrismo como um conjunto de procedimentos desenvolvidos por artistas de diferentes linguagens, onde a voz autoral não afrodescendente aborda temáticas afro-brasileiras e africanas, como aspectos que marcam as construções linguísticas. Para Oliveira, entretanto, essa perspectiva parte dos moldes europeus e remete à assimilação cultural, refletindo o discurso do colonizador. Segundo o estudioso, no Modernismo do século XX, o negrismo brasileiro pode ser observado em obras como *Macunaíma*, de Mário de Andrade, e em obras de poesia como as de Raul Bopp e Jorge de Lima, os quais “não estiveram preocupados com a autêntica valorização do universo negro” e “nem com a

rediscussão da real importância histórica do coletivo afrodescendente” (OLIVEIRA, 2013, p. 13).

Na trajetória histórica da produção literária brasileira, para Proença Filho (2004), o negro aparece na condição de objeto a partir de uma percepção distanciada, ou seja, “literatura sobre o negro” (sendo que este é retratado como personagem e/ou temática pelo discurso autoral da ótica branca dominante, a qual manifesta suas ideologias e estereótipos), e na posição de sujeito, em que a atuação é compromissada, isto é, uma “literatura do negro” (ele na autoria manifestando seu discurso ideológico). Quando o negro passa a ser sujeito da literatura, passa a ser autor, reproduzindo o seu próprio mundo e assumindo-se ideologicamente, logo, se distingue da literatura de autoria branca acerca dele.

Pereira (2010, p. 320) destaca que os negros na autoria: manifestam a realidade do Brasil por suas próprias perspectivas, principalmente em relação aos aspectos relacionais entre sociedade e afrodescendentes; criticam o modelo hegemônico e o sistema editorial, ressaltando o desinteresse por uma produção literária que explicita as problemáticas sociais do país; edificam uma expressão literária própria e outros modos de divulgação de suas obras. Com isso, pode-se dizer que o negro, que continua resistindo e se opondo ao racismo, passou a usar o fazer literário a seu favor. Para Duarte (2010, p. 135), essa literatura negra não se encaixa no ideal romântico que tentava estabelecer um espírito nacional por meio de uma escrita realizada por um agente artístico-cultural que compactuava com a exclusão racial e social. Nesse sentido, percebe-se que a literatura negra tem a prerrogativa de problematizar a historiografia literária do país, construída em moldes colonialistas e excludentes.

No Brasil e em outras partes da América Latina, assim como no Caribe, os literatos negros, ao assumirem o locus do discurso sobre si, segundo Quince Duncan (2019, p. 243), desenvolvem uma perspectiva *intraétnica*, uma produção literária que trata o negro pela visão de dentro, em outros termos, o negro sendo representado pelo próprio negro. Este, segundo Cuti, usa o texto para quebrar com o preconceito manifestado por literatos brancos, ao tematizar o racismo e evidenciar contradições. De acordo com o intelectual, “tal tarefa, demarca o ponto diferenciado de emanção do discurso, o ‘lugar’ de onde fala”, representando “a vontade coletiva que permite intelectuais negros romperem com a subserviência a uma expectativa branca, seja na área ficcional ou poética, seja na área da crítica” (CUTI, 2010, p. 25 e p. 64).

A literatura negro-brasileira se inicia no século XVIII com Domingos Caldas Barbosa (PEREIRA, 2010; DUARTE, 2010). Este artista é apontado por Proença Filho (2004, p. 169) como exemplo que faz parte de uma literatura marcada pelo distanciamento. O poeta Luiz Gama seria o iniciador da produção literária em que o negro está no patamar de autoria, com discurso que reivindica a sua identidade na produção literária (PROENÇA FILHO, 2004; CUTI, 2010). A primeira negra na posição de autoria na literatura brasileira é Maria Firmina dos Reis, a qual também é a primeira pessoa a publicar um romance abolicionista no país, *Úrsula*.

Na América Latina e Caribe, em geral, a primeira autoria negra seria a do cubano escravizado Juan Francisco Manzano<sup>45</sup> ao escrever a sua autobiografia, a qual surgiu em troca da sua alforria, a partir de uma proposta feita por intelectuais brancos (RAMOS, 2022). Essa autobiografia, que “detalla la brutalidad de la esclavitud en la Cuba del siglo XIX” (GURIDY; HOOKER, 2018, p. 228), é considerada por Liliam Ramos (2022, p. 126) como uma história coletiva, por representar a condição de um escravizado na América colonial, e também individual, ao expressar a superação de um homem para saber ler e escrever por conta da sua paixão pela poesia. O texto de Manzano teve intervenção de um dos incentivadores para a criação desta autobiografia, Richard Madden, que a traduziu em 1835, imediatamente depois receber o manuscrito, para o inglês, com o título *Poems by a Slave in the Island of Cuba, Recently Liberated*, sendo usado para promover o abolicionismo. Essa tradução, de acordo com Ramos, realizou modificações e ocultamentos acerca das subjetividades de Manzano, expressas no original, explicitando a configuração de um texto a serviço dos interesses abolicionistas brancos (RAMOS, 2022, p. 125).

Para os pesquisadores Frank Andre Guridy e Juliet Hooker, os negros latino-americanos e caribenhos letrados do século XIX, de modo geral, tentaram demonstrar que, em termos de formação intelectual, tinham domínio a respeito da cultura europeia. Entretanto, no século XX foi diferente, segundo os estudiosos, visto que os movimentos de identidade negra assimilacionista, e eles passaram a buscar “en las raíces africanas y las rutas de la diáspora afrolatinoamericana las anclas de una identidad negra específica que se diferenciaba de los imaginarios dominantes

---

<sup>45</sup> Além de Juan Francisco Manzano (1797-1854), Guridy e Hooker (2018) também comentam o nome de Mahommah Gardo Baquaqua como outro autor escravizado que escreveu autobiografia na América Latina. Ele nasceu no continente africano, passou dois anos escravizado no Brasil, após ser raptado, ainda jovem. Ele ditou a sua história, que foi escrita por um pastor abolicionista, Samuel Downing Moore, em inglês, e publicada nos Estados Unidos, em 1854 (GURIDY E HOOKER, 2018, p. 228).

nacionais de cada país” (GURIDY; HOOKER, 2018, p. 248).

Dentre os movimentos culturais negros, a *Négritude*<sup>46</sup> foi um deles. Este movimento afro-franco surgiu em 1933, em Paris, com a publicação do jornal *L'étudiant noir*. Teve como integrantes estudantes negros de regiões caribenhas e africanas colonizadas pela França: Aimé Césaire, Suzanne Roussi-Césaire, Paulette Nardal (Martinica), Léon-Gontran Damas (Guiana Francesa) e Léopold Sédar Senghor (Senegal). Na capital francesa, eles tiveram a consciência de que eram negros e de que esta identidade suprimia as suas demais identidades, colocando-os em uma posição específica na sociedade colonialista, de acordo com Eurídice Figueiredo *et al* (2010).

Os integrantes da *Négritude* ressignificaram o vocábulo “*négritude*” (negro), que perdeu o teor depreciativo construído pelo sistema-mundo colonial e se tornou uma palavra de afirmação e orgulho étnico-racial, como pontua Alef Monteiro (2021). Além disso, o movimento buscou: construir outra forma de compreensão do negro e da sua arte, cultura e história; a retomada da ancestralidade africana para os antilhanos, valorizando-a; a associação de vozes negras espalhadas pelo mundo, que se uniram num processo de conscientização e libertação (FIGUEIREDO *et al.*, 2010). De acordo com Frank Andre Guridy e Juliet Hooker, a *Négritude* foi um dos movimentos culturais e artísticos, na primeira metade do século XX, que impactou pensadores e artistas afro-latino-americanos que “rechazaban el eurocentrismo, celebraban la negritud y promovían diversos nacionalismos negros” (GURIDY; HOOKER, 2018, p. 249). Além da *Négritude*, os pesquisadores apontam outras correntes intelectuais transnacionais deste período da primeira metade do século XX que surtiram efeitos sobre os afro-latino-americanos: o *Harlem Renaissance* e o Afrocubanismo.

O *Harlem Renaissance* surgiu em 1920, em Nova Iorque. Este movimento reuniu vários artistas negros como, por exemplo, os literatos estadunidenses Langston Hughes e Zora Neale Hurston, o intelectual jamaicano Marcus Garvey, a dançarina-cantora Josephine Baker e o músico de jazz Louis Armstrong, ambos estadunidenses. O grupo publicou sua antologia *The New Negro: An Interpretation*, em 1925, um registro formal a respeito da existência do movimento, no qual “todos os autores pretendem retratar a vida dos negros, mostrando os malefícios do racismo e suas

---

<sup>46</sup> Trata-se aqui do movimento *Négritude*, que é de um tempo-espço específico, conforme dito no corpo do texto. Não se deve confundir com o termo “negritude” utilizado até hoje, com distintas definições.

repercussões no seio das famílias, a miséria, o sofrimento, enfim, as mazelas por que passam os negros norte-americanos” (FIGUEIREDO *et al.*, 2010, p. 318). Tais características mostram que os artistas usaram suas respectivas artes para representar a realidade afro-estadunidense e realizar uma crítica social. Segundo Figueiredo *et al.*, a obra *The New Negro: An Interpretation*, apesar de alguns equívocos – como estereótipos e banalizações –, reproduz uma percepção literária, musical, visual e tátil, ao ser composta por alguns poemas que expressam a sonoridade da musicalidade negra estadunidense (jazz, blues e *spirituals*) e por trazer algumas partituras, retratos de integrantes, fotografias de estátuas e máscaras ancestrais, e ilustrações de Winold Reiss e Aaron Douglas (FIGUEIREDO *et al.*, 2010).

Já o Afrocubanismo é um movimento inter-racial de Cuba que, ao mesmo tempo em que “respondía claramente a las fantasías primitivistas blancas sobre la cultura negra, contribuyó a un mayor reconocimiento de las raíces africanas de la cultura cubana” (GURIDY; HOOKER, 2018, p. 245). Um dos integrantes do Afrocubanismo foi Nicolás Guillén, um dos intelectuais responsáveis por redefinir a *cubanidade* (identidade da sua nação). Sua poética contribuiu para valorizar a identidade afro-americana de Cuba, como destaca Figueiredo *et al.* (2010, p. 329). Na literatura hispano-americana, assim como na brasileira, os literatos negros são vítimas da exclusão e do silenciamento. Nessa direção, por exemplo, Ramos destaca que Nicolás Guillén é o único citado em uma das obras da historiografia literária hispano-americana:

Silva (2018) identifica, na compilação *Historia de la literatura hispanoamericana* (2012), coordenada pelo peruano José Miguel Oviedo (uma das mais completas e atuais reflexões sobre a literatura na América hispanófona desde as produções dos povos originários anteriores à Conquista até as ditaduras da década de 1980), em 4 volumes de 500 páginas cada, um único autor negro citado que é o poeta cubano Nicolás Guillén (RAMOS, 2022, p. 122).

Para Quince Duncan (2019, p. 241), ao subverter o idioma, Nicolás Guillén exprime uma concepção sobre a presença negra na América Latina e no Caribe oposta àquela abordada por literatos brancos, tanto os reprodutores de perspectiva negativa e pejorativa sobre o negro, como aqueles que já haviam superado o discurso do colonizador. *Motivos de Son*, obra de Guillén publicada em 1930, é considerada por Duncan (2019, p. 242) como revolucionária na literatura hispânica, por causa da não simplificação da sonoridade e do vocabulários africanos na literatura latino-

americana.

Guridy e Hooker comentam que Guillén, assim como o estadunidense Langston Hughes, tem como intelectual-chave o haitiano Jacques Roumain. Conforme os pesquisadores, a influência e a relação de Roumain com os dois (Guillén e Hughes) e outros escritores “del mundo atlántico ponen de manifiesto la incidencia del marxismo sobre los pensadores afrodescendientes de la década de los treinta” (GURIDY; HOOKER, 2018, p. 246). Para Figueiredo *et al.* (2010, p. 410), Roumain conciliava o marxismo com a afro-religião vodu, sendo o literato que produziu o romance de fundação da literatura haitiana, *Gouverneurs de la rosée*, e que fez parte do *Indigenismo* no Haiti.

Em 1927, Jacques Roumain, que desenvolveu pesquisas etnográficas sobre seu país e problemáticas acerca do negro, fundou a *Revue Indigène*, revista que fez o *Indigenismo* tornar-se no Haiti um movimento literário e político. Os pilares teóricos do *Indigenismo* foram, no começo dos anos de 1920, disseminados em artigos e apresentações de conferências por Jean Price-Mars, médico e etnógrafo haitiano que também realizou estudos sobre a cultura popular do país natal com fins pedagógicos. O nome é originado do vocábulo “*indigène*”, utilizado como sinônimo de nacional, então, o *Indigenismo* tem o sentido de nacionalismo ou de haitianidade, termo existente desde a independência do país, em 1804 (FIGUEIREDO *et al.*, 2010, p. 323). O movimento, segundo João Felipe Gonçalves (2022), é uma resposta para as visões deturpadas criadas como tentativas de justificativas da ocupação feita pelos Estados Unidos (1915-1934) em relação ao Haiti, enxergado erroneamente, a partir dessa ótica, como “uma terra bárbara, primitiva, despreparada para o autogoverno e marcada pela violência, tirania, superstição, bruxaria e canibalismo” (GONÇALVES, 2022, p. 85). Roumain e Price-Mars são os principais artistas desse projeto, no qual os seus integrantes “se inspirar[am] (quanto aos temas e à forma de sua produção) nos costumes, valores (da música, da religião e da dança) pertencentes à vida e à cultura nacionais” (GAILLARD, 1993, p. 9 *apud* FIGUEIREDO *et al.*, 2010, p. 323). Considera-se o fim do movimento com a fundação do Partido Comunista no Haiti, em 1934, por Roumain.

Esses movimentos intelectuais afro-diaspóricos atuaram politicamente ao buscarem ultrapassar o discurso colonial e brancocêntrico e, ao assumirem o lócus discursivo, passaram a exaltar a ancestralidade africana na diáspora e reivindicar a identidade negra. Como parte deste panorama, podemos acrescentar a Amazônia

brasileira, do século XX, por causa da Academia do Peixe Frito, pois Bruno de Menezes, Dalcídio Jurandir, De Campos Ribeiro, Nunes Pereira e Tó Texeira foram integrantes negros produtores de uma textualidade sobre o negro amazônico através da prosa, poesia, música e estudos sobre culturas negras. De acordo com Mariana Janaina dos Santos Alves (2021, p. 208), “Bruno de Menezes e Dalcídio Jurandir são os responsáveis por grande parte dessa produção, que efetivamente implementou a Negritude no norte do Brasil”<sup>47</sup>. No caso de Bruno, *Batuque* alinha-o à poesia negra latino-americana, pois é, como destaca Josse Fares e Paulo Nunes (2005, p. 15), a “ponte a espriar a negro-amazonicidade ao mundo”, prova disto é o fato da obra não ter ficado restrita ao Pará, foi comentada por intelectuais no/do Brasil e de fora do país, como por exemplo: em 1954, em São Paulo, no jornal *A Gazeta*, pela jornalista Geraldina Marx; no mesmo ano, no Rio de Janeiro, pela revista de circulação nacional *A Careta*; em Buenos Aires, pelo poeta Mario Jorge de Lellis; no mesmo país, em 1955, pelo tradutor Raúl Navarro; no Panamá, em 1956, na *Revista Orquídea*, por Poncio Plaustro; na França, em 1960, na revista *Présence Africaine - Revue Culturelle du Monde Noir*<sup>48</sup>, e, em 1962, no livro *Etnologia y Poesia Negras*, do mexicano Martins Casanovas; em Natal, em 1966, pelo historiador Luis da Câmara Cascudo; no mesmo ano, no Uruguai, no jornal *O País*, pelo escritor Ildfonso Pereda Valdés; em Recife, em 1967, no *Jornal do Comércio*, por Jaime Griz (MENEZES, 1993a).

Desses nomes citados, Poncio Plaustro classificou *Batuque* como “un libro de ritmos afroamericanos” (*ibidem*, p. 293). Martins Casanovas define a poesia de Bruno de Menezes como “profunda y medular, pletórica de savia e vitalidad, es la que mejor y más claramente nos dice lo que el negro representa en América y para a América” (*ibidem*, p. 289). Em um artigo publicado em 1959, na revista *Présence Africaine*, Casanovas comenta o nome de Bruno de Menezes como um dos maiores representantes da poesia latino-americana sobre o negro, ao lado da uruguaia Virginia

---

<sup>47</sup> Não se trata da *Négritude* afro-franco do século XX. Para a pesquisadora, no Brasil, não houve uma reinterpretação/derivação da *Négritude*, e o que aconteceu foi um debate tardio. Ela acredita que a proposta de Negritude, no país, foi disseminada na década de 1940, com o intuito de valorização da cultura negra, tendo como um dos meios o jornal *Quilombo*. No caso de Bruno de Menezes, ele propôs uma Negritude com aspectos próprios (ALVES, 2021).

<sup>48</sup> A revista *Présence Africaine* foi fundada em 1947, em Paris, pelo escritor senegalês Alioune Diop, o qual a coordenou com a sua esposa, Christiane Diop. Em 1949, tornou-se também uma livraria e uma editora e está em funcionamento até os dias atuais. O magazine, segundo um dos seus fundadores, o madagascarense Jacques Rabémananjara, “visava recriar o orgulho pela cultura africana a partir de uma iniciativa intelectual que buscava a renovação, a ilustração e a criação de novos valores ao ‘mundo negro’”, o que “implicava a luta contra o colonialismo e a assimilação ocidental” (RABÉMANANJARA *apud* BARBOSA, 2019, p. 3-4).

Brindis de Salas e do colombiano Candelario Obeso<sup>49</sup> (ALVES, 2021, p. 228). No ano seguinte, no mesmo periódico, Casanovas volta a mencionar a poética de Bruno de Menezes, descrevendo-a com uma atmosfera sagrada e mística que não é encontrada em outra parte da poesia afro-latino-americana, o que faz Bruno ser, segundo o crítico literário mexicano, um dos poetas afro-americanos mais originais<sup>50</sup> (MENEZES, 1993a, p. 294).

Assim como Casanovas, Menezes também publicou na revista *Présence Africaine*, em edição do ano de 1959. Sobre isso, Alves afirma o seguinte:

uma nota, em língua inglesa, integrada entre as “Mensagens” (Messages) organizadas por Arnold Toynbee, Senghor, entre outros. Esse registro ocorreu por ocasião do “II Congresso de Artistas e Escritores Negros”, que reivindicava a independência da cultura africana ao indicar que a igualdade pode estabelecer a “paz” e a unidade de uma nação. [...] Em “Mensagens”, Menezes se posicionava sobre a participação de intelectuais, escritores e artistas do mundo negro, que apesar de sua manifestação livre de pensamento, ainda eram limitados devido ao preconceito gerado pelas questões raciais (ALVES, 2021, p. 229).

A sociabilidade intelectual e o reconhecimento para além das fronteiras amazônicas de Bruno de Menezes são asfixiados pela visibilidade negada. Esta visibilidade negada está relacionada, possivelmente, ao fato de Bruno de Menezes ser um intelectual negro-latino-americano, além de ter sido pobre e oriundo da periferia urbana e do Norte/Amazônia brasileira, ou seja, possíveis motivos para a marginalização literária.

## 2.1 MARGINALIZAÇÃO LITERÁRIA: O CASO DE BRUNO DE MENEZES

---

<sup>49</sup> “Latin-American poetry of Negro inspiration has freed itself from classical formalism. It is revolutionary, and daring, full of image and dynamic. Among the best representatives, of this poetry we may cite; Nicolas Guillen, Regino Pedrosa, Juan Portuendo, Jose Tallat, Marcelino Aroceila, of Cuba, Bruno de Menezes of Brazil, Ildefonso Perea Valdes, Pilar E. Barreiros, Ruben Carambula, Carlos C. Pereira, Virginia Brindis de Salas of Uruguay and Candelario Obeso of Colombia” (CASANOVAS, 1959, p. 330-331 *apud* ALVES, 2021, p. 228).

<sup>50</sup> “Batuque” est une collection d'images aux vives couleurs toutes pétillantes de saveur populaire et qu'anime le folklore regional. Mais il régnait autour des poèmes de Bruno de Menezes une atmosphère sacrée et mystique qu'on ne trouve nulle part dans la poésie noire latino-américaine. C'est une poésie d'influence et d'inspiration religieuses. Même lorsque les thèmes et les scénarios sont profanes, il les conçoit et les traite selon une ligne et une inspiration rituelles, que ce soit ‘Toia Verequete’, poème descriptive d'une cérémonie du culte caboclo ou ‘Batuque’, toutes ces œuvres, sans exception, ont cette authenticité mystique qui donne à Bruno de Menezes une place unique et exceptionnelle dans la poésie latino-américaine d'inspiration noire. Elle fait de lui, sans doute, le plus original des poètes afro-américains contemporains” (CASANOVAS, 1960 *apud* MENEZES, 1993a, p. 294).

A marginalização literária se dá em função da classe social e condição socioeconômica. Zahidé Muzart (1995, p. 88) cita Cruz e Sousa como exemplo e o fato de ele não ter integrado a Academia Brasileira de Letras. Para a pesquisadora, um dos motivos da exclusão dele é o fato de ter sido pobre. Desse modo, segundo Muzart, a exclusão literária seria um reflexo da exclusão de uma classe social. Outro exemplo disso pode ser observado em relação à Carolina Maria de Jesus. Nessa direção, Mariana Santos de Assis (2020) aponta que a escritora surpreendeu a elite intelectual brasileira diante do fato de que era uma mulher da favela que escrevia, ao mesmo tempo, crítica e artisticamente, o que resultou em uma surpresa e descrença, reações ainda comuns, com a “possibilidade de pessoas negras e pobres produzirem literatura” (ASSIS, 2020, p. 236). Esse espanto e incredulidade ocorrem justamente pelo motivo de a branquitude considerar pobres e negros incapazes de fazer literatura, o que os tornam, de acordo com essa visão de mundo hegemônica, sujeitos não consequentemente, ignorados.

Bruno de Menezes também era pobre e oriundo de uma periferia urbana, Jurunas, surgida no arrabalde de Belém. Por ter pertencido à classe social dos trabalhadores, ele foi considerado um marginalizado, com “todos aqueles que vivenciam uma identidade coletiva que recebe valoração negativa da cultura dominante, sejam definidos por sexo, etnia, cor, orientação sexual, posição nas relações de produção, condição física ou outro critério” (DALCASTAGNÈ, 2007, p. 20). As produções artístico-literárias de pessoas socioeconomicamente desfavorecidas e da periferia/subúrbio/favela, como o caso de Bruno de Menezes, sofrem invisibilidades e censuras por virem de um local social excluído na sociedade e a elite intelectual brasileira, historicamente, não considera capaz de “escrever, expressar-se de maneira crítica e, principalmente, artística” (ASSIS, 2020, p. 236). A exclusão das classes populares é “um fenômeno comum a todos os espaços de produção de sentido na sociedade” (DALCASTAGNÈ, 2007, p. 21).

Menezes está fora do cânone e das historiografias literárias brasileiras porque uma das premissas que norteiam o cânone literário, como aponta Eduardo Coutinho (1996, p. 70), é “a exclusão de uma produção literária vigorosa oriunda de grupos minoritários”. O capitalismo e a questão de classe social interferem na literatura canônica, a qual, como comenta Regina Dalcastagnè (2007, p. 18), é um espaço de produção de discurso excludente, formado, majoritariamente, por homens brancos, moradores dos grandes centros urbanos e de classe média e/ou elite. Porém, não é

só o fato de Bruno ter sido pobre e periférico, outro fator que atravessa sua exclusão literária está relacionado à identidade étnico-racial, visto que o fato de ser negro também resulta no silenciamento e invisibilização de Menezes. O racismo é um vetor que interfere e dita quem tem mais prestígio literário e está dentro do cânone brasileiro, assim como quem sofre com o apagamento e invisibilidade, ficando à margem da historiografia literária, como mostra a historiografia da literatura negro-brasileira.

Considera-se aqui de historiografia da literatura negro-brasileira, o conjunto de estudos que trata criticamente acerca da historiografia oficial e do cânone literário do Brasil, assim como do apagamento e esquecimento relacionados à autoria negra. A historiografia da literatura negro-brasileira estuda também a representação do negro pela literatura de autores brancos, abordando os literatos negros e suas obras durante o tempo, sendo um modo de preencher lacunas no campo dos estudos literários do país, de mencionar e ressaltar autorias negras. Esses estudos ainda fazem um panorama da relação dos negros com a literatura, provocando reflexões acerca do racismo no Brasil por meio de uma atuação antirracista. Esses estudos foram elaborados por pesquisadores como Zilá Bernd, Domício Proença Filho, Luiza Lobo, Edimilson de Almeida Pereira, Eduardo de Assis Duarte, Luiz Silva (Cutí), Conceição Evaristo, Maria Nazareth Soares Fonseca, dentre outros. Alguns desses estudos debatem a nomenclatura para a literatura de autoria negra. Nessa divergência do emprego da terminologia, há quem use “Literatura Negra”, “Literatura Afro-brasileira”, “Literatura negro-brasileira”. Este último termo é usado por Cutí (2010)<sup>51</sup>, escolhida na presente dissertação para nomear a historiografia da literatura de autoria negra.

A historiografia literária brasileira, segundo Edimilson de Almeida Pereira (2010, p. 321-322), teve os seus contornos mais definidos na primeira metade do século XIX, sendo um reflexo das estéticas dominantes desse período (o Romantismo, principalmente), originadas dos cânones literários europeus. O cânone literário foi

---

<sup>51</sup> Para Cutí (2010), a nomenclatura não é apenas uma questão terminológica, pois o termo “negra” é uma manifestação popular, cultural, ideológica e política, fundamentada por estudiosos, geralmente não-acadêmicos, escolhida pela maioria dos autores, e está relacionada aos movimentos e ações de militância política. Nesse sentido, a literatura negro-brasileira surge no e do povo negro da diáspora e sua experiência no Brasil, assim, assume uma singularidade negra e brasileira; tem a escrita como sua tradição e o português como sua língua materna. Uma produção feita por escritores e poetas que se dizem negros na sua literatura, em outras palavras, nos seus textos transparecem um posicionamento que reivindica uma identidade com os discriminados, assumindo, desse modo, o controle do discurso, desdizendo o já dito pela branquitude e propondo outro viés, humanizando o negro. Tem o eu lírico e o narrador como uma das dimensões que marcam a identidade.

legitimado a partir da escrita de sujeitos sociais privilegiados, corroborando abismos políticos e econômicos no aspecto cultural. Ou seja, o cânone da literatura do país surgiu valorizando manifestações literárias de procedência europeia, sendo focado na escrita. Sua concretude é associada à elite. Portanto, uma produção oral ou que se espelhava na oralidade de herança cultural africana ou afrodescendente não ingressou nessa perspectiva literária, sendo uma “reiteração dos mecanismos de marginalização impostos aos africanos escravizados e aos seus descendentes” (PEREIRA, 2010, p. 322).

A marginalização e o apagamento de escritores e poetas negros é o retrato do racismo sofrido pelos negros no país ao longo do tempo. Nessa senda, Eduardo de Assis Duarte afirma que “desde o período colonial, o trabalho dos afro-brasileiros se faz presente em praticamente todos os campos da atividade artística, mas nem sempre obtendo o reconhecimento devido” (DUARTE, 2005, p. 113-114). Por isso, como pontua Duarte (2013), é escassa e ofuscada a presença do negro na memória dos leitores e nos arquivos da literatura nacional, os quais foram construídos a partir de manuais literários onde a autoria negra é ausente, os critérios, baseados num formalismo eurocêntrico, retira “experiências e vozes dissonantes, sob o argumento de não se enquadrarem em determinados padrões de qualidade ou estilos de época” (DUARTE, 2013, p. 146). Frequentemente, textos e autorias não são selecionados para figurarem no cânone por aspectos linguísticos, textuais ou estéticos, pois o valor literário canônico está mais relacionado às posições políticas e sociais. Para constatação disso, basta procurar mulheres, negros e pobres nos livros de história da literatura (ABREU, 2006 *apud* ASSIS, 2020, p. 236). Só pelo fato de serem negros, os autores são marcados por estigmas negativos e preconceituosos, notadamente racistas. (ASSIS, 2020).

No caso de Bruno de Menezes, a marginalização na literatura se dá também por ser um negro do Norte e da Amazônia brasileira, espaços ainda distantes, simbolicamente, e desconhecidos por grande parte do próprio país. Nesse sentido, em uma entrevista cedida ao Alef Monteiro, a docente e pesquisadora Zélia Amador de Deus, aponta que a população negra da Amazônia é invisibilizada, porque ainda existe, na mentalidade da sociedade brasileira, a ideia de que não há negros na região, a qual foi vendida como sendo composta só pelos indígenas (MONTEIRO, 2020). Muzart (1995, p. 88) ressalta que a exclusão de muitos autores do cânone literário também está relacionada ao fato de eles serem de regiões que estão fora do

eixo Rio de Janeiro/São Paulo/Minas Gerais, como é o caso do sulista Cruz e Souza e do nortista Bruno de Menezes.

Em *História concisa da literatura brasileira*, Alfredo Bosi, no capítulo 4, intitulado “O Simbolismo”, cita somente o nome do paraense Flexa Ribeiro (sem detalhes) como um simbolista nortista (BOSI, 2015, p. 233), mesmo Bruno de Menezes tendo escrito as obras *Crucifixo* e *Bailado Lunar*, compostas com traços simbolistas. No capítulo 8, “Tendências contemporâneas”, na parte “Permanência e transformação do regionalismo”, Bosi, em um pequeno parágrafo, não menciona o nome de Bruno de Menezes, apenas cita o de alguns outros paraenses, como Abguar Bastos, Osvaldo Orico, Raimundo de Moraes e Dalcídio Jurandir, além de um rio-grandense-do-norte radicado no Pará, Peregrino Júnior. Vale pontuar que o capítulo 7, nomeado “Pré-Modernismo e Modernismo”, na parte “Grupos modernistas nos Estados”, não aponta nenhuma produção modernista do Norte, assim como nenhum do Centro-Oeste, apenas do Nordeste e, em relação ao Sul, de Porto Alegre (BOSI, 2015).

Em *Presença da literatura Brasileira: história e crítica, volume 2 - Modernismo*, de Antonio Candido (2001), diversos autores são citados, mas ninguém do Norte brasileiro é mencionado. Já em *A Literatura no Brasil*, organizada por Afrânio Coutinho, e co-organizada por Eduardo Coutinho, no volume 4, quando trata do “regionalismo na ficção”, dentre várias obras citadas como de “caráter regionalista sobre a Amazônia”, apenas menciona o nome do Bruno de Menezes e das suas obras *Candunga*, *Maria Dagmar* e *Batuque*, não se escreve nada sobre ele, diferentemente de seus contemporâneos da região, como Ramayana de Chevalier, Francisco Galvão, Abguar Bastos, Dalcídio Jurandir, Eneida, Ildefonso Guimarães, Lindanor Celina, os quais aparecem no segmento nomeado “Ciclo nortista”, escrita por Peregrino Júnior, sendo abordados sucintamente (COUTINHO; COUTINHO, 1999). No volume 5 da referida obra, que trata do Modernismo, mencionam-se apenas os nomes de Abguar Bastos, Dalcídio Jurandir, Eneida e Clóvis de Gusmão (COUTINHO; COUTINHO, 2004).

Assim como Bruno de Menezes, muitos literatos ficam fora da maioria das obras que abordam uma historiografia literária brasileira. A história da literatura do país, como ressalta Muzart (1995), é uma redução na qual sobressaem certos núcleos culturais que residem nas ditas áreas “centrais” do país. Muzart (1995, p. 85) aponta que só são canonizados os literatos que vivem na região de São Paulo, Rio de Janeiro

e Minas Gerais, que podem frequentar determinados círculos de influência. Segundo a estudiosa, a aceitação e a canonização estão ligadas com ações de sociabilidade e presença em regiões “centrais” de difusão artístico-cultural, o que não foi realizado por alguns literatos esquecidos (MUZART, 1995, p. 86), como Bruno de Menezes. O paraense Dalcídio Jurandir se mudou para o Rio de Janeiro e publicou suas obras no Sudeste<sup>52</sup>; Abgvar Bastos, Eneida e Clóvis de Gusmão, também paraenses, se mudaram para o Sudeste e publicaram com os modernistas sudestinos (FIGUEIREDO, 2001). Eles não estão no cânone literário, mas, por terem produzido e circulado em certos espaços do Sudeste, conseguiram ter uma razoável visibilidade, o que pode, talvez, explicar o porquê deles serem citados por Bosi e Coutinho.

Apesar de Bruno de Menezes ter interagido com intelectuais de diferentes regiões e, por exemplo, ter publicado na revista carioca *Festa*, como foi exposto no capítulo anterior, ele viveu, produziu e publicou a maioria das suas obras no Pará – que fica à margem dos grandes centros culturais do Brasil –, e a sua sociabilidade era mais com o Nordeste brasileiro. O literato ficou fora de obras que abordam uma historiografia literária brasileira, porque a história da literatura do país, como ressalta Muzart (1995), é uma redução na qual sobressaem certos núcleos culturais que residem nas ditas áreas “centrais” do país. Ainda em relação à invisibilidade literária interrelacionada ao espaço geográfico, não há como não se levar em consideração questões sócio-históricas acerca do afastamento da Amazônia do restante do país, fator que também interfere na marginalização da literatura produzida na região.

O ensaísta e literato João Paes Loureiro (2015, p. 46) afirma que a Amazônia é uma região isolada do restante do Brasil e também da América Latina. Ele aponta que alguns motivos desse isolamento são: o eixo Norte do Brasil<sup>53</sup>, hoje conhecido por Amazônia, não articulava com o resto do território; sua organização político-administrativa era autônoma; o acesso marítimo era perigoso; a economia não era satisfatória (LOUREIRO, 2015). Para o romancista e pesquisador Márcio Souza (2002, p. 31), “na origem, a Amazônia não pertencia ao Brasil”, pois os portugueses dominavam duas colônias na América do Sul: a região invadida em 1500, por Pedro

<sup>52</sup> Dalcídio Jurandir publicou bastante no Sudeste brasileiro, como podemos verificar na sua biografia, disponível no site destinado a ele: <https://www.dalcidiojurandir.com.br/biografia-dalcidio-jurandir-escritor-br.html>.

<sup>53</sup> Neste caso, o sentido de “Norte” não é entendido pela divisão regional de hoje do Brasil, oriunda da década de 1990, isto é, “Norte” não se trata da região composta pelos estados do Acre, Amapá, Amazonas, Pará, Rondônia, Roraima e Tocantins. O eixo “Norte” seria o que se conhecia como Maranhão e Grão-Pará.

Álvares Cabral, que era administrada pelo reino; e a região do Rio Amazonas (Grão-Pará e Rio Negro), invadida “por Vicente lañes Pinzon em 1498, logo após a terceira viagem de Colombo à América, quando batizou o rio Amazonas de mar Dulce, mas efetivamente ocupada pelos portugueses a partir de 1630”. Esses dois espaços colonizados por Portugal não se desenvolveram do mesmo modo até 1823, ano em que o Império do Brasil passou a anexar a região que configura hoje como a Amazônia no país (SOUZA, 2002, p. 32). Nesse sentido, o docente e pesquisador Paulo Nunes argumenta:

Há uma espécie de raptó da Amazônia na cultura brasileira, isso vai se desdobrar na literatura daqui, do Brasil. Em geral, as referências canônicas, as revistas universitárias e os livros didáticos, você vai ver quase um completo silenciamento da literatura produzida na região amazônica. Isso é consequência desse processo de anexação. O Grão-Pará, Maranhão e Rio Negro foram anexados ao Brasil por uma astúcia do Império Português, que blefou e disse: “se vocês não aderirem ao Império do Brasil, nós vamos bombardear Belém e, a partir daí, entramos destruindo pelo Rio Amazonas, entramos destruindo tudo que vier na nossa frente”. Esse processo de anexação imperial do Grão-Pará ao Brasil, ele é um processo que vai provocar uma espécie de ilhamento da Amazônia, isolamento da Amazônia, que pensávamos que a República fosse resolver, fosse trabalhar melhor a ideia de um pacto federativo em que a Amazônia [...] pudesse ser anexada e simbolicamente considerada na cultura nacional brasileira (NUNES, 2022, a partir de 1h 9 min e 32 seg).

A partir do que afirma Nunes (2022), pode-se dizer que o processo de anexação da região amazônica, no Império Português, foi forçado e causou um “ilhamento” da região, não solucionado no decorrer do tempo, fazendo com que a Amazônia ficasse isolada na cultura brasileira. Isso se reflete na literatura, visto que a produção literária do local é silenciada em relação ao restante do país. Desse modo, compreende-se que o desconhecimento, de maneira geral, em relação à literatura nortista/amazônica está relacionado ao fator histórico, sendo um dos motivos pelos quais é ignorada pela maior parte da população brasileira fora da região. Por fazer parte deste contexto literário, há um reforço na marginalização de Bruno de Menezes, fato que também explicaria o motivo de ele não estar só fora do cânone e da historiografia literária oficial, mas também ser desconhecido na historiografia da literatura negro-brasileira.

Em *Panorama da literatura afro-brasileira* (1995) e *Territórios cruzados: relações entre cânone literário e literatura negra e/ou afro-brasileira* (2010), de

Edimilson de Almeida Pereira; *Antologia de poesia afro-brasileira: 150 anos de consciência negra no Brasil* (1992/2011), de Zilá Bernd; *A trajetória do negro na literatura brasileira* (2004), de Domício Proença Filho; *Literatura negro-brasileira* (2010), de Cuti; os nomes de literatos negros do Norte do Brasil não aparecem. A questão geográfica atravessa a historiografia da literatura negro-brasileira, pois o Norte é esquecido. O destaque é dado principalmente para os literatos negros sudestinos. Eduardo de Assis Duarte, em *Por um conceito de literatura afro-brasileira* (2010) e em *Literatura afro-brasileira, 100 autores do século XVIII ao XXI* (2014), também não menciona literatos nortistas, contudo, em *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica - vol. 1, Precursores* (2011), organizado por ele, há a colaboração de Terezinha de Jesus Dias Pacheco, que escreve sobre Bruno de Menezes, único nortista.

No prefácio da 7ª edição de *Batuque*, Josse Fares e Paulo Nunes (2005) afirmam que não há como falar da “poesia da negritude brasileira” sem mencionar tal obra de Bruno de Menezes, sendo que ignorar seria reforçar uma lacuna. Porém, o literato “não alcançou o destaque que deveria, isso provavelmente se deve à ausência de uma política cultural que nos tire, os amazônidas, do isolamento” (FARES E NUNES, 2005, p. 16). Isolamento que pode ser fruto de um “processo de colonialismo interno”, que Zélia Amador de Deus menciona como um peso sobre a Amazônia, a qual “foi e é colonizada pelo Sudeste e Sul do país, e por isso esse processo a torna desigual em relação a essa parte do Brasil” (MONTEIRO, 2020, p. 278). Essa desigualdade transparece na literatura brasileira.

Bruno de Menezes também é marginalizado por ser latino-americano, pois a colonialidade é outro fator relacionado ao processo de marginalização literária. A literatura brasileira nasceu, se desenvolveu e continua tendo a produção da matriz europeia como paradigma e predominância, tanto que “imitar, citar, ler, comentar autores europeus sempre trouxe e traz aura de respeitabilidade para quem assim age e para o trabalho que porventura desenvolver” (CUTI, 2010, p. 48). Isso ocorre, segundo Walter Mignolo, porque foi construída uma hierarquia estética, administradora dos “sentidos e molda as sensibilidades ao estabelecer as normas do belo e do sublime, do que é arte e do que não é, do que será incluído e do que será excluído, do que será premiado e do que será ignorado” (MIGNOLO, 2017, p. 11) na sociedade.

A subalternização ao eurocentrismo se dá porque o cânone literário

brasileiro é de “estofado europeu” (CUTI, 2010, p. 48). O campo da literatura é hegemônico e, historicamente, atravessado por interesses sociais e políticos, os quais elegeram cânones condizentes (ASSIS, 2020, p. 250). Por esse motivo, destacam-se produções artísticas que expressam uma lógica eurocêntrica, colonizadora, elitista, carregada de estereótipos, a qual tem construído uma história e identidade nacional a partir do interesse de uma esfera de poder. Tal fator ocorre na América Latina em geral. Como afirma Eduardo Coutinho (1996, p. 72), os cânones literários correspondentes aos países latino-americanos foram formados a partir de critérios vindos de campos dominantes, originados por uma perspectiva europeia, primeiro ibérica (período colonial) e depois de outros países, como França e Inglaterra (período pós-independência política). A historiografia está relacionada, segundo Coutinho, com a periodização literária, que tem como base os movimentos europeus e norte-americanos, considerados como as raízes dos movimentos latino-americanos. Ou seja, estes últimos são reduzidos a extensões ou adaptações dos primeiros. Já os estudos literários na América Latina, de acordo com o pesquisador, foram construídos a partir da Europa, tendo cravado em si um processo de colonização (COUTINHO, 1996, p. 71). O cânone, a historiografia literária e muitos estudos sobre literatura são reflexos do eurocentrismo e da colonialidade na América Latina.

O eurocentrismo, como explica Aníbal Quijano, é uma perspectiva de conhecimento que se formou em meados do século XVII, na Europa Ocidental, sendo hegemônica mundialmente nos períodos posteriores ao seu surgimento, e a sua instituição está correlacionada “à específica secularização burguesa do pensamento europeu e à experiência e às necessidades do padrão mundial de poder capitalista, colonial/moderno, eurocentrado, estabelecido a partir da América” (QUIJANO, 2005, p. 126). Assim, uma perspectiva europeia-ocidental, racista, imperialista e burguesa do século XVII se tornou hegemônica, ao ser universalmente imposta, por meio do processo colonial, sobre as demais racionalidades e epistemologias do mundo todo. O cânone, a historiografia e os estudos literários na América Latina, ao serem elaborados a partir do eurocentrismo, são marcados profundamente por uma ideologia dominadora que impõe a literatura que está conforme os interesses de um grupo eurocêntrico, imperialista, ocidentalista e burguês, sufocando o que for oposto. Para Eduardo Coutinho (1996, p. 71), o processo de colonização, a colonialidade, continua reverberando no campo cultural.

A colonialidade, de acordo com o docente e pesquisador Nelson

Maldonado-Torres, é um “patrón de poder que emergió como resultado del colonialismo moderno” e “se refiere a la forma como el trabajo, el conocimiento, la autoridad y las relaciones intersubjetivas se articulan entre sí, a través del mercado capitalista mundial y de la idea de raza” (MALDONADO-TORRES, 2007, p. 131). Assim, depreende-se que a colonialidade é derivada da relação política e econômica em que um povo exerce uma soberania sobre outro, processo este que chamamos de colonialismo, mas que se distingue porque não se limita mais à relação de poder e controle político, jurídico e territorial entre povos, como na época das invasões europeias. O colonialismo acabou, a colonialidade não, pois continua se manifestando em vários aspectos sociais, sustentando modos de controle e articulando-os entre si. Desse modo, nota-se, a partir das ideias de Ramón Grosfoguel, que o que “chegou às Américas nos finais do século XVI não foi apenas um sistema econômico de capital e trabalho [...] chegou às Américas foi uma enredada estrutura de poder mais ampla e mais vasta” (GROSFOGUEL, 2008, p. 122), que tem sobrevivido mesmo com as independências territoriais e as formações das nações.

A estrutura de poder é de níveis interligados, são atividades e controles que atravessam a colonialidade do poder (MIGNOLO, 2010, p. 12) – a qual está relacionada à exploração e dominação moderna no âmbito econômico, político e do trabalho –, como a colonialidade do ser e do saber. Isto se deve ao fato de o padrão de poder colonial ter atingido e ainda atingir as subjetividades, os gêneros, as sexualidades, os conhecimentos, as epistemologias. A colonialidade do ser, segundo Nelson Maldonado-Torres, se refere ao “processo pelo qual o senso comum e a tradição são marcados por dinâmicas de poder de caráter preferencial: discriminam pessoas e tomam por alvo determinadas comunidades” (MALDONADO-TORRES, 2008, p. 96), tendo como expressões primárias a invisibilidade e a desumanização (*idem*, 2007). Nesse sentido, essas comunidades alvos (constituídas por aqueles que não são considerados como europeus, ocidentais, brancos, homens, heterossexuais, cristãos) não são vistas, em geral, como seres humanos, e sim, como abjetas, sendo subalternizadas e apagadas, por conta da ótica eurocêntrica e da crença em uma suposta superioridade. No contexto cultural e artístico, a literatura superiorizada é a europeia, estadunidense, ocidental-eurocêntrica, de autoria branca/masculina/heterossexual. A produção dos sujeitos subalternizados é desqualificada, considerada como uma “literatura menor”, resultando numa inferiorização, marginalização, apagamento das esferas hegemônicas, como a

historiografia oficial e o cânone, situação que ainda ocorre, em muitos casos, com a literatura de autoria negra latino-americana.

Já a colonialidade do saber, de acordo com Nelson Maldonado-Torres, refere-se ao “rol de la epistemología y las tareas generales de la producción del conocimiento en la reproducción de regímenes de pensamiento coloniales” (MALDONADO-TORRES, 2007, p. 130). Esse processo se configurou, segundo Walter Mignolo, “através da ideia da superioridade do conhecimento das potências colonizadoras, desde o período colonial, estas impõem seus saberes, consequentemente influenciando os seres externos a elas” (MIGNOLO, 2004, p. 699)”. Dessa forma, percebe-se que a colonialidade do saber é o resultado de um processo em que, desde a colonização, o conhecimento europeu ocidental é implantado como superior ao do não-europeu/não-ocidental/não-branco, gerando saberes hegemônicos e eurocêtricos. Neste contexto, “los conocimientos subalternos fueron excluidos, omitidos, silenciados e ignorados”. Estes são considerados, desde o Iluminismo (século XVIII), como místicos, menores, pré-modernos e pré-científicos. Apenas “el conocimiento generado por la elite científica y filosófica de Europa era tenido por conocimiento ‘verdadero’, ya que era capaz de hacer abstracción de sus condicionamientos espacio-temporales para ubicarse en una plataforma neutra de observación” (CASTRO-GÓMEZ; GROSGOUEL, 2007, p. 20). Porém, evidentemente, essa ideia de neutralidade é um mito (GROSGOUEL, 2016).

Com a colonialidade do saber, são valorizados e privilegiados os conhecimentos oriundos do colonizador, e outros, como os das antigas colônias, são taxados como atrasados, errados, falsos e parciais. A interferência do colonizador no saber transmite, por exemplo, a ideia de que a literatura europeia tem sido produzida, ao longo do tempo, a partir de um local de conhecimentos, não de um locus discursivo “sem conhecimento”, como seria o caso, na perspectiva da colonialidade do saber, das ex-colônias. Nessa direção, Maria Aparecida Cruz de Oliveira (2020, p. 219) argumenta que o “eu do discurso que indica o valor do objeto artístico/científico e, consequentemente, estabelece a distribuição do local legítimo de produção”, o qual “sempre foi o Primeiro Mundo, onde a arte e a ciência sempre foram produzidas por brancos, mais especificamente, homens brancos”. Como exemplo disto, pode-se citar a literatura negro-brasileira, excluída da historiografia da literatura por dois aspectos, por ser produzida pelo negro e por seu local de fala, o Brasil, onde é, inclusive, silenciada.

A literatura brasileira, de modo geral, é pouco considerada na história literária mundial, por conta da sua localização de produção (América Latina). Desse modo, antes de “ser julgada por suas propriedades, ela é ofuscada por ser produzida em um país periférico ou por um autor negro” (OLIVEIRA, 2020, p. 220). No caso de Bruno de Menezes, ainda tem a questão da classe socioeconômica, como pontuado anteriormente. No contexto da colonialidade do saber, causa espanto e incredulidade quando o sujeito pobre e da periferia/favela/subúrbio produz literatura. Isso é acentuado no Brasil enquanto esse sujeito escreve a partir da Amazônia, a qual sofre com um colonialismo interno e ainda é coberta, segundo Lopes e Nogueira (2018), por uma imagem exótica e estereotipada, que é uma continuidade dos discursos construídos e disseminados pelos colonizadores.

A lógica e o discurso colonial devem ser superados nos vários segmentos sociais, para se combater formas de marginalizações e ressignificar as subjetividades, as linguagens, a história, as epistemologias e as artes latino-americanas. Para isso, é necessário “passar por um processo de desimperialização, entendido como um modo de superar a arrogância que os fez ignorar outras formas de saber, de existência e de organização da vida político-social” (BERNARDINO-COSTA; MALDONADO-TORRES; GROSGOUEL, 2019, p. 18). No âmbito literário, ressaltar as literaturas negro-latino-americanas contribui para a superação da colonialidade dos seres, combatendo uma historiografia literária latino-americana que despreza as contribuições das autorias negras. De acordo com Rogério Mendes Coelho, na literatura afro-latino-americana, há escritos que:

priorizam e alinham-se, prioritariamente, a vínculos éticos e ancestrais e descolam-se da estabilidade das relações catalográficas e enciclopédicas dos manuais críticos e historiográficos mais elitizados, ao mesmo tempo em que se apresentam próximos do que se compreende como Cultura Popular (COELHO, 2023, p. 547).

Nesta direção, pode-se dizer que as mesmas teorias ocidentais fazem as literaturas negras continuarem “sendo classificadas como esteticamente ‘simples’ e, portanto, ‘inferiores’ às grandes obras literárias clássicas que seguem referenciadas como cânones da literatura latino-americana”, como argumenta Liliam Ramos (2018, p. 133-134). Torna-se necessário, assim, ultrapassar a colonialidade do saber e a ideia de que o único ou o melhor caminho é aquele predominado por teorias cuja análise é gerada por percepções brancas, euro/estadunidenses e ocidentais do mundo, as

quais são consagradas e consideradas universais e indispensáveis pela crítica e instituições oficiais, justamente o ponto tocado por Grosfoguel (2016, p. 25) quando fala dos projetos imperiais, coloniais e patriarcais regidos no sistema-mundo. Estão longe, porém, de ser os mais adequados para determinados (con)textos. Nesse sentido, aplicar e fazer prevalecer conceitos negro-latino-americanos pode proporcionar uma interpretação não restrita apenas aos aspectos estéticos e linguísticos das literaturas negro-latino-americanas, visto que estas possuem autorias atravessadas por aspectos étnicos, ancestrais e culturais populares, os quais se dissolvem na textualidade literária, como no caso do Bruno de Menezes. Como conceitos negro-latino-americanos na análise literária pode-se ter exemplo: a *amefricanidade* e o *afrorrealismo*.

## 2.2 CONCEITOS NEGRO-LATINO-AMERICANOS

Os intelectuais negro-latino-americanos estão atentos às lacunas do conhecimento Ocidental em várias áreas, como, por exemplo, nas Ciências Sociais. Nesse campo do conhecimento, temos a antropóloga, filósofa, historiadora, geógrafa e militante Lélia Gonzalez<sup>54</sup>. Devido ao contato com manifestações culturais negras de diferentes países da América, Gonzalez observou certas similaridades com o Brasil em relação aos falares, às musicalidades, danças, e religiosidades, as quais, de acordo com ela, são marcas de africanização na construção cultural do continente americano (GONZALEZ, 1988).

As observações fizeram a Gonzalez pensar na ideia de América Africana (*América*) e elaborar a categoria analítica político-cultural de *Amefricanidade*, que ultrapassa limitações territoriais, linguísticas e ideológicas, abrangendo a América na sua totalidade, incorporando “todo um processo histórico de intensa dinâmica cultural (adaptação, resistência, reinterpretção e criação de novas formas) que é afrocentrada” (GONZALEZ, 1988, p. 76). Além disso, a categoria designa a

---

<sup>54</sup> Nasceu em 1 de fevereiro de 1935, em Minas Gerais, e faleceu em 10 de julho de 1994, no Rio de Janeiro. Graduou-se em História, Geografia e Filosofia; mestra em Comunicação Social; doutora em Antropologia Política. Foi professora de educação básica e superior. Lecionou na Universidade Estadual do Rio de Janeiro e na Pontifícia Universidade Católica (RJ). Fundou o Movimento Negro Unificado (MNU), Nzinga - Coletivo de Mulheres Negras-RJ, cofundou o Instituto de Pesquisas das Culturas Negras (IPCN-RJ) e Olodum-BA, integrou o 1º Conselho Nacional dos Direitos da Mulher. Escreveu os livros: *Lugar de negro* (1982), com Carlos Hasenbalg; *O lugar da mulher* (1982); e *Festas populares no Brasil* (1987).

descendência dos africanos e também dos povos originários de *Abya Yala*.

Ao debater sobre a *Amefricanidade* como a categoria político-cultural no seu ensaio de 1988, Gonzalez aborda, interdisciplinarmente, acerca da formação histórico-cultural da América, tratando das marcas de africanização no continente, destacando o *pretuguês* – ou seja, o português modificado pela africanização na América –, o processo histórico do colonialismo ibero-americano, as manifestações de racismo existentes, o imperialismo dos Estados Unidos, país considerado pelo senso comum, equivocadamente, como “a América”. A respeito do último tópico, Gonzalez argumenta que termos como “afro-americano” remetem à falsa ideia de existirem negros apenas no território estadunidense, o que ignoraria a presença negra nas demais regiões do continente. Então, para González, seria politicamente mais democrático, culturalmente mais realista e logicamente mais coerente, todos os povos negros do continente se designarem como *amefricanos*, sendo de Cuba, do Haiti, do Brasil, dos Estados Unidos etc. (*ibidem*).

A *Amefricanidade* é também pensada no campo dos estudos literários. Por exemplo, Samanta Vitória Siqueira (2022) estabelece uma interlocução entre a martinicana Françoise Ega e a brasileira Carolina Maria de Jesus, através das suas obras, as quais são chamadas de “literaturas *amefricanas*”. A pesquisadora utiliza a categoria pensada por Gonzalez sem a intenção de definir um conceito literário, e sim usá-lo como um aporte metodológico para aproximar e pensar as produções literárias das escritoras da *América*. A análise das obras faz Siqueira apontar que uma importante base da textualidade das literaturas *amefricanas* é *oralitura*. Raimundo Silvino do Carmo Filho e Alcione Corrêa Alves (2023) também chamam de “literaturas *amefricanas*” a produção literária do brasileiro Oswaldo de Camargo e da uruguaia Mónica dos Santos. O conceito de Gonzalez é usado por Carmo Filho e Alves (2023) para compreender, na literatura dos escritores, uma unidade específica em diferentes contextos *amefricanos*, demonstrando que os escritos estão em uma rede de pensamento comum. Liliam Ramos (2022) traz a categoria de *amefricanidade* para o estudo literário, objetivando apresentar diálogos (unidade específica) entre autorias afro-latino-americanas de diferentes localidades (franco-antilhanas, hispânicas e brasileiras), dos séculos XIX, XX e XXI.

O conceito de Gonzalez é inserido nos estudos literários para aproximar autorias negras e suas obras de diferentes locais da *América* e, ao analisar a produção literária, buscar uma unidade específica no texto, independente de língua,

sem ignorar as particularidades de cada. No caso desta dissertação, o caráter transdisciplinar, a perspectiva crítica ao contexto sócio-histórico e cultural americano, o destaque ao legado e influência africana (como o *pretuguês*) à América e a presença negra no continente, que estão manifestos no debate proposto por González, contribuem para a análise textual, que busca verificar a representação da *Amefricanidade* nos poemas de Bruno de Menezes. Aqui, move-se o conceito para o âmbito dos estudos literários através da Literatura Comparada, esta, na América Latina, incluiu outros discursos, não ficando restrita a estudos puramente literários, pois, com o questionamento do conceito de literariedade, os comparatistas latino-americanos englobaram escritos tradicionalmente de outras áreas do saber – como os da Antropologia –, considerados também essenciais para o campo da Literatura, resultando novas abordagens que romperam as barreiras disciplinares instituídas pelo Iluminismo, conforme explica Coutinho (2020, p. 22).

Recorrer à ideia de *amefricanidade*, é trabalhar com uma categoria desenvolvida por uma intelectual negra que – assim como Bruno de Menezes, Nicolás Guillén e outros citados neste capítulo – assumiu o lócus discursivo e refletiu sobre a população negra a partir de uma perspectiva *intraétnica*; um conhecimento que – tal qual obras literárias de poetas e escritores posicionados, diretamente ou não, como negro-latino-americanos em seus textos – demarca as influências e heranças afros no continente, fala da população negra sem inferiorização, e contrapõe o racismo e as colonialidades implantadas pelo eurocentrismo. Ou seja, a *amefricanidade* pode suprir as falhas de teorias que menosprezam, restringem ou não são suficientes para analisar obras literárias negro-latino-americanas.

Nessa direção, outro intelectual da *América* interessante para essa discussão é o teórico, educador e escritor Quince Duncan<sup>55</sup>, pois também esteve atento “às lacunas teóricas de teor Ocidental que nem sempre conseguem explicar ou definir as produções negras” (RAMOS, 2018, p. 119), ao desenvolver o conceito de

---

<sup>55</sup> Nasceu em 5 de dezembro de 1940, em São José, Costa Rica. Bacharel em literatura e linguística, licenciado em Estudos Latino-Americanos, doutor *Honoris Causa* pela St. Olaf College, em Nortfield, Minnesota (EUA). Foi professor e diretor na Universidad Nacional (Costa Rica), professor visitante das Universidades do Alabama; Indiana University of Pennsylvania, e Purdue University de Indiana. Foi Membro da Comisión para Combatir el Racismo del Consejo Mundial de Iglesias, da Comisión del Proyecto Diaspora Africana, da Universidad Estatal de Michigan e da comissão científica do Proyecto La Ruta del Esclavo, da UNESCO. Atua como crítico literário, ficcionista, escritor de manuais didáticos, ensaios sobre a cultura negra, principalmente afro-costarriquenha, e livros sobre raça e racismo. Escreveu os romances *Hombres cortidos* (1971) e *Un mensaje de rosa* (2004), e as coletâneas de contos *Los cuentos del Hermano araña* (1975) e *Un señor de chocolate* (1996).

*Aforrealismo*<sup>56</sup>. Este é apontado pelo escritor como uma nova dimensão à literatura latino-americana, uma corrente literária latino-americana afastada da literatura do *mainstream*, do *Negrismo*, do *Realismo Mágico* e da *Négritude*, podendo se manifestar nas literaturas hispano-americanas, brasileiras, franco-americanas, anglo-americanas e afro-holandesas. Tem como iniciador Nicolás Guillén (DUNCAN, 2019).

Conforme Paola Rodríguez-Rojas (2022, p. 12), devido a não circulação de informações sobre tal população afrodescendente em Costa Rica, Duncan buscou e traçou a rota feita pelo povo negro até à América; nesse exercício, ele percebeu a existência de diversos mitos e práticas racistas, que o fez posicionar-se politicamente e lutar para erradicá-los. Com tais descobertas, ele passou a abordar, politicamente, temas diversos envolvendo a realidade afro-latino-americana, especialmente relacionada à Costa Rica. Assim, surgiu o *Aforrealismo*, o qual é “fruto de un proceso gradual de pensamiento, teorización y reflexión generado en el transcurso del tiempo, que brinda invaluable aportes a los estudios afrolatinoamericanos” (*ibidem*, p. 13).

O *Aforrealismo* é caracterizado basicamente por seis elementos. O primeiro é a restituição da voz afro-americana, pelos narradores, pelas vozes líricas ou incorporadas pelos escritores e poetas. Há uma recuperação dos vocábulos africanos e afrodescendentes, utilizando, assim, uma terminologia afrocêntrica (DUNCAN, 2019, p. 244). Por exemplo, na poética de Nicolás Guillén, a voz é sedenta pela oralidade negro-americana; as palavras têm sentido para além de recursos linguísticos; e se transcende o literário por enfrentar e superar as consequências do racismo (*idem*, 2013, p. 5). Já na poética do colombiano Jorge Artel, a voz é incisiva, afrontosa, direta, contrapondo exotismos e estereótipos; a linguagem é permeada por palavras e expressões afro-americanas (*ibidem*, p. 7).

O segundo elemento *afrorealista* é a reivindicação da memória simbólica africana. Neste ponto, Duncan aponta a *eurofilia* (na qual o europeu é extremamente exaltado); e a *etnofobia* (que nega e desvaloriza a diversidade étnico-racial). De acordo com Duncan, a segunda atitude é complementar à primeira (*idem*, 2019, p. 246), sendo ambas opostas à *etnofilia*, a qual é entendida como a exaltação à diversidade étnico-racial. No *afrorealismo*, os escritores e poetas contrapõem perspectivas eurocêntricas, *eurofílicas* e *etnofóbicas*, através da perspectiva *etnofílica* (*ibidem*, p. 249). Eles “se proclaman heraldos de la reconciliación con su herencia

---

<sup>56</sup> Nesta dissertação, é utilizada a tradução de Liliam Ramos (2019) do texto que Duncan publicou na revista digital *La Jiribilla* (2006).

cultural arrebatada, y asumen su etnicidad afro” (*idem*, 2013, p. 7), sendo que esta última é recuperada através da memória ancestral. Para isso, agrega-se a comunidade e a herança ancestral, juntamente com a afro-religiosidade. Guillén, por exemplo, rompe com o paradigma em que marginaliza negros e os originários, valorizando a herança ancestral.

A terceira característica é a reestruturação da memória histórica da africanidade na diáspora, que se baseia na pesquisa, sendo uma memória informada. Com isso, a consciência histórica é elevada e negações, mitos, omissões e vitimismos são desmistificados, problematizados. Também se caracteriza por ser uma história crítica e autocrítica, onde os fatos são humanizados e digeridos (*idem*, 2019, p. 250). A história é revisitada e reconstruída, os personagens negros atingem um patamar de valorização. O quarto aspecto é a reafirmação do conceito de comunidade ancestral, que reivindica uma dimensão geográfica (envolvendo a diáspora africana espacialmente) e histórica (abarcando a questão diaspórica africana temporalmente). Isto é, corresponde a uma consciência negra diaspórica, que tem o intuito de superar a caricatura e o estereótipo ao construir personagens próximos da realidade, ação que contribui para se desmistificar o racismo, sendo uma *etnofilia* crítica (*ibidem*, p. 252).

O quinto elemento é a adoção de uma perspectiva *intracêntrica*. Nela, segundo Duncan, a voz narrativa se posiciona dentro da comunidade negra. Por isso, não produz caricaturas e nem estereótipos, mas sim personagens (*ibidem*). Por exemplo, a voz textual não tem estranhamento ou intuito de explicar uma tradição ancestral afro; intervém com autoridade nos conflitos internos da comunidade ancestral. A última característica é a busca e a proclamação da identidade afro, reconhecendo-se como parte da comunidade ancestral. Não nega serem diversas as etnias-raciais, inclusive a participação europeia, e renúncia à visão *etnófica*. Ou seja, “os afrorrealistas assumem sua condição de africanos, latinos e indígenas, sem deixar de lado os aportes de outras etnias” (*ibidem*, p. 254).

Além de produzir obras *intraétnicas*, Duncan é um intelectual – como outros citados no capítulo – atuante também na crítica/teoria literária, com destaque na literatura negro-latino-americano, trabalhando na revisão da historiografia relacionada aos estudos literários e discutindo o impacto do racismo nas Américas, contribuindo, assim, com reflexões acerca da colonialidade do ser e do saber e sobre a marginalização literária. Ele desenvolve uma corrente literária a partir da observação de diferentes literaturas afro-hispano-americanas, demonstrando que, para além das

particularidades estilísticas de cada literato e da diversidade dos lugares da *América*, há confluências nos textos por conta de um atravessamento afro-diaspórico. São autorias negro-latino-americanas que se posicionam como pertencentes à identidade negro-latino-americanas na textualidade através da linguagem, temática, memória, representação e da voz e discurso narrativo/poético. Em suma, o *Aforrealismo* é um conceito para a literatura *amefricana*, onde a estética e a etnia-racial estão interligadas, e é relevante aos estudos e crítica literária.

Nesta dissertação, partindo da ideia do *Aforrealismo* “como marco de análisis o de lectura de textos literarios” (RODRÍGUEZ-ROJAS, 2022, p. 12), ele será uma ferramenta importante para a análise dos poemas de Bruno de Menezes, ao se focar a voz poética. Em concordância com Rogério Mendes Coelho (2023), entende-se aqui que o texto ensaístico de Duncan sobre o *Aforrealismo*, apesar de distinto do ensaio acerca da categoria *Amefricanidade*, de Gonzalez, possui com este uma relação de complementaridade, visto que em ambos

manifestam-se não apenas o engenho e o esforço de apresentar as razões e pertinências da visibilidade do ethos preto-civilizatório legítimo e “invisibilizado”, mas também as razões e a pertinência que a consciência da diversidade e da inteligência do outro pode nos tornar melhores (COELHO, 2023, p. 549).

Ao estreitar uma interlocução entre os dois conceitos negro-latino-americanos, observamos aspectos que se coincidem. Gonzalez discute sobre o colonialismo, o *racismo aberto* e o *disfarçado*, e a formação histórica e cultural dos países ibéricos, algo correspondente ao que Duncan faz, quando ele debate a ideologia do branqueamento, a *eurofilia* e a *etnofobia*, reforçadas pelas elites crioulas. Gonzalez aborda o *pretuguês*, a reivindicação da herança africana no contexto da diáspora, e proclama a necessidade de se assumir a *amefricanidade*, incluindo os povos originários. Próximo disto, Duncan pensa, no texto literário, o uso de terminologia afrocêntrica, a memória simbólica africana, a memória histórica afro-diaspórica, o posicionamento da voz em uma coletividade negra, e a proclamação da identidade negra, sem ignorar outras etnias, como a condição ameríndia. Sendo presente nas literaturas hispano-americana e, possivelmente, em outras regiões da América, o *aforrealismo* compartilha do valor metodológico da *amefricanidade*, por resgatar a unidade específica das distintas sociedades *amefricanas*. Na próxima seção, os dois conceitos serão pilares na análise dos poemas da obra *Batuque*.

### 3 RUFA O BATUQUE NA AMEFRICANIDADE E NO AFRRORREALISMO

#### 3.1 BATUQUE

A obra *Batuque* inicia com um poema homônimo. O vocábulo “batuque” se refere às danças africanas e brasileiras que possuem o acompanhamento de cantigas e de percussão, além de aludir a uma tradição afro-religiosa presente na Amazônia e no Rio Grande do Sul (ASSIS, 2006, p. 19). Neste poema, está relacionado às danças negras brasileiras e à sonoridade do tambor. Inicia com uma cantiga de batuque, que é o motivo que inspira o ritmo textual:

– “Nêga qui tu tem?  
– Maribondo Sinhá!  
– Nêga qui tu tem?  
– Maribondo Sinhá!”

CANTIGA DE BATUQUE — (Motivo) (MENEZES, 1953, p. 9).

Na música, Motivo é “uma progressão melódica que recorre várias vezes dentro de um tema e que lhe imprime um caráter próprio” (RIEMANN, 1913, p. 683 *apud* BITONDI, 2006, p. 40), que se configura como uma parte da melodia repetida ao longo da canção. Este trecho de cantiga de batuque é recorrente ao longo do poema, expressando a musicalidade do canto popular, que acompanha a dança negra *amefricana*, sendo inserida entre as estrofes e criando um ritmo poético.

RUFA o batuque na cadência alucinante  
– do jongo do samba na onda que banza.  
Desnalgamentos bamboleios sapateios, cirandeios,  
cabindas cantando lundús das cubatas. (MENEZES, 1953, p. 9).

A estrofe acima é construída por um léxico oriundo de aspectos afro-musicais: o compasso do batuque, o jongo (roda) do samba movimentado por conta do instrumento africano banza, os movimentos dançantes (bamboleio, sapateio), as danças cirandeio e lundu. Neste último, de origem negro-brasileira, a voz lírica expressa que vem da cubata e está sendo cantado pelos cabinda. Segundo Assis (2006), cubata é uma habitação simples de determinados povos africanos e cabinda é um povo banto de Cabinda (Angola). Assim, a voz lírica demonstra que a cultura oriunda do povo angolano está inserida na cultura brasileira.

A estrofe é formada por uma terminologia afrocêntrica, que agrega sentido ao mencionar a musicalidade e a dança negra, aspectos culturais marcados pela africanização. Os vocábulos criam o efeito da sonoridade da batucada do tambor, reproduzida com ajuda da carência de pontuação. Além disso, demarca a presença da língua portuguesa falada no Brasil atravessada pela africanização, isto é, o *pretuguês*, com termos como “batuque”, “banza”, “samba”, “bamboleios”, “cabindas”, “cubata”, “lundus”.

A origem africana da cultura brasileira é simbolizada no poema ao expressar que o lundu está sendo cantado por um povo angolano. Vicente Salles informa que o lundu (ou lundum) é uma das manifestações lúdicas negras mais antigas registradas na Amazônia, sendo “o resultado da influência dos negros bantos (provavelmente Angolas, Congos ou Cabindas, Benguelas ou Minas) irradiados do Maranhão para o litoral do Pará” (SALLES, 2004, p. 200). Ao proclamar a herança banto, a voz lírica reivindica a memória simbólica africana.

Patichouli cipó-catinga priprioca,  
baunilha pau-rosa orisa jasmin.  
Gaforinhas riscadas abertas ao meio,  
crioulas mulatas gente pixaim...

- “Nêga qui tu tem?
- Maribondo Sinhá!
- Nêga qui tu tem?
- Maribondo Sinhá!”

Sudorancias bundus mesclam-se intoxicantes  
no fartum dos suarentos corpos lisos lustrosos.  
Ventres empinam-se no arrôjo da umbigada,  
as palmas batem o compasso da toada.

- “Eu tava na minha roça
- maribondo me mordeu!...” (MENEZES, 1953, p. 9).

Neste fragmento, percebe-se a representação de percepções sensoriais no texto poético. Patchouli, cipó-catinga, priprioca, baunilha, pau-rosa, oriza e jasmim são plantas aromáticas (Assis, 2006) que constituem a perfumaria natural e popular característica da Amazônia. No poema, esses aromas podem remeter às fragrâncias usadas pelos negros amazônicos. Na mesma estrofe, a voz lírica retrata o penteado feito pelas mulheres negras ao transcrever a separação (gaforinha) feita no meio do cabelo crespo. Estes aspectos podem ser lidos como uma valorização dos negros no

espaço amazônico.

Essa estrofe é contraposta sensorialmente com a posterior à cantiga de batuque, na qual o eu lírico retrata a abundância de cheiros fortes (*bundus*) misturados e liberados pelos corpos suados. Há uma transição do cheiro de aromáticos para o oriundo da transpiração, representando movimentos dançantes da umbigada (a barriga levada para frente), que é uma dança oriunda dos bantos, caracterizada pelos dançarinos batendo os seus umbigos (ASSIS, 2006, p. 83), e das palmas que acompanham a cantoria popular (toada). A voz lírica faz os dois últimos versos da estrofe descreverem um cenário composto pela dança *amefricanizada* feita na Amazônia, onde a herança banto esteve presente na construção cultural do lugar.

Ó princesa Izabel! Patrocínio! Nabuco!  
Visconde do Rio Branco!  
Euzébio de Queiroz!

E o batuque batendo e a cantiga cantando  
lembram na noite morna a tragédia da raça!

Mãe Preta deu sangue branco a muito “Sinhô moço”...

- “Maribondo no meu corpo!
- Maribondo Sinhá!” (MENEZES, 1953, p. 11).

Aqui, a voz poética invoca personalidades históricas relacionadas com o processo de abolição da escravidão no Brasil, como Isabel do Brasil, que assinou a Lei Áurea por estar na posição de princesa imperial; Joaquim Nabuco, intelectual abolicionista; Visconde do Rio Branco, político que, por ocupar o cargo de Presidente do Conselho de Ministros, sancionou a Lei do Ventre Livre; e Euzébio de Queiroz, autor da lei que proibiu o tráfico de negros africanos para o Brasil. Junto com personalidades brancas, o eu lírico invoca José do Patrocínio, jornalista, escritor e ativista político negro, criador da organização paramilitar Guarda Negra, após o 13 de Maio de 1888, composta por ex-escravizados com objetivo de proteger a liberdade recém adquirida, bem como o bem-estar da princesa Isabel, em agradecimento pela Lei Áurea. Sua atuação como abolicionista foi bastante destacada pela historiografia, de acordo com Clóvis Moura (2004).

A voz lírica mostra como a manifestação cultural negra também conta a sua perspectiva da história, tratando o tráfico dos povos negros africanos como um acontecimento catastrófico, não deixando-o cair no esquecimento. O eu poético

representa a batucada como um meio que o negro achou para informar a sua ótica histórica e emitir uma consciência crítica que pontua o tráfico de africanos como trágico, ressaltando a atrocidade do ocorrido. Tal ponto pode ser compreendido como uma forma de reestruturar a memória da africanidade na diáspora, pois aumenta a consciência histórica, que é crítica, não dando margem para negações e mentiras.

Ao mencionar a Mãe Preta como aquela que amamentou as crianças brancas, a voz lírica usa o termo “sangue branco” para metaforizar o leite materno doado pelas amas de leite. Atravessado por uma consciência histórica crítica expressa pelo eu poético, o sangue representa como a função das amas de leite era dolorosa e cruel, pois o corpo da mulher era usado até o limite para a sobrevivência dos filhos dos brancos. “Sinhô moço” remete a duas questões: a representação de que a mulher negra não foi explorada apenas quando jovem como ama de leite, visto que ela continuou servindo os filhos dos brancos já crescidos; e a ideia da fala constituída pelo *pretuguês*, pois a pronúncia do /ô/ é um exemplo de como as línguas africanas, segundo Elanir Silva (1984 p. 77), se dissolveram no português falado no Brasil e enriqueceram dizeres expressivos. Dessa forma, pode-se dizer que a voz afro-americana é restituída por meio do uso do *pretuguês*. O trecho finaliza com outra parte da cantiga de batuque.

Roupas de renda a lua lava no terreiro,  
um cheiro forte de resinas mandingueiras  
vem da floresta e entra nos corpos em requebros.

- “Nêga qui tu tem
- Maribondo Sinhá!
- Maribondo num dêxa
- Nêga trabalhá!...” (MENEZES, 1953, p. 11).

De acordo com Silva (1984 p. 58), a indumentária brasileira foi influenciada pela cultura iorubá, como no uso de saias rodadas, panos chamativos, braceletes, argolas etc. A voz lírica traz o traje marcado pelo iorubá ao citar as roupas de renda, que são lavadas no terreiro, demonstrando que se trata de uma vestimenta utilizada na prática afro-religiosa. A voz traz também o cheiro que deriva das substâncias usadas na mandinga, derivadas de materiais naturais, as quais compõem o processo ritualístico, também caracterizado pelo corpo em movimento (requebros). Já na parte da cantiga de batuque, ressalta a influência do negro na língua do Brasil com: “dêxa” e “trabalhá”. No primeiro vocábulo, há a redução de ditongos a sons simples,

caracterizado pela influência da língua africana no português brasileiro (*ibidem*, p. 75). No segundo, o último fonema está eliminado, podendo essa supressão do final lexical ser entendida como uma influência da pronúncia dos negros (*ibidem*, p. 76). Desse modo, nota-se que há dois exemplos do *pretuguês* restituídos pela voz afro-americana do poema.

E rola e ronda e ginga e tomba e funga e samba,  
a onda que afunda na cadencia sensual.  
O batuque rebate rufando banseiros,  
as carnes retremem na dansa carnal!...

- “Maribondo no meu corpo!
- Maribondo Sinhá!
- É por cima é por baxo!
- É por todo lugá!” (MENEZES, 1953, p. 11).

Neste trecho, o léxico, sonoramente, acentua o ritmo da batida mais acelerada do tambor, e, imagetivamente, transcreve um cenário do corpo ao som do tambor, em movimento circular atravessado pelo samba, pelo balanço da capoeira, algo intenso ao ponto de deixar a respiração forte. A batucada é a base da dança afro, como na dança banzeiro, demonstrando a dança *amefricanizada*. Assim como no início, o poema finaliza com a cantiga de batuque onde novamente o *pretuguês* se faz presente com o ditongo reduzido em “baxo” e com supressão do último fonema em “lugá”. A cantiga de batuque inserida ao longo do poema não é simplesmente uma questão estética, visto que está vinculada à uma voz que reverbera o canto *amefricano* e *afrorrealista*.

### 3.2 PAI JOÃO

Semelhantemente ao texto poético *Batuque*, este poema também está presente na coletânea desde a primeira edição, porém era intitulado de *Passado*. O poema traz como enredo as memórias de um antigo capoeirista, um senhor chamado de Pai João, através da voz lírica, a qual também relata sobre o referido senhor no tempo presente do poema. A capoeira tem origem em Angola, na tradição dos bantos (SALLES, 2004, p. 113), e é um dos elementos da influência negro africana na construção da cultura brasileira, logo, uma manifestação *amefricana*.

Pai João sonolento e bambo na pachorra da idade  
 cisma no tempo de ontem.  
 De olhos vendo o passado recorda o veterano  
 a vida brasileira que êle viu e gosou e viveu!

Mãe Maria contou que o pai dêle era escravo...

Moleque sagica e teso, destro e afoito num rôlo,  
 Pai João teve fama de capoeira e navalhista.

– Êita!... Era o pé comendo,  
 quando a banda marcial saía à rua,  
 com tanto soldado de calça encarnada. (MENEZES, 1953, p. 17).

A voz lírica caracteriza Pai João como filho de alguém que foi escravizado, assim como um senhor sem firmeza e lento por conta da idade. O vocábulo “pai”, utilizado no poema, remete a um tratamento de respeito e ao fato dele ser um homem idoso. De acordo com o eu poético, Pai João é nostálgico em relação a outrora, a época em que era um jovem (“moleque”) capoeirista que, quando lutava, usava navalha. Este objeto foi um recurso incluído na capoeira pelos negros brasileiros, tendo influência da malandragem portuguesa (SALLES, 2004, p. 113). A voz lírica concede fala para o senhor, o qual recorda praticar a capoeira em briga de rua, quando uma banda musical de soldados tocava para a população.

O intelectual Edison Carneiro (1977, p. 4) informa que bandas militares rivais, quando desfilavam no carnaval de Pernambuco, eram “protegidas pela agilidade, pela valentia, pelos cacetes e pelas facas dos façanhudos capoeiras, que aos saracoteios desafiavam os inimigos”. Salles (2004, p. 132-133) também aponta uma associação da capoeira com as bandas militares, as quais eram acompanhadas pelos lutadores, algo que ocorria não só em Recife, como também em Belém. Na estrofe, a voz lírica representa justamente a relação entre a banda marcial e a capoeira. Esta é demonstrada do mesmo modo, uma luta, na estrofe seguinte.

E rabo-de-arraia, cabeçada na polícia,  
 xadrez, desordens, furdunço no cortiço  
 e o ronco e o retumbo do zonzo som molengo do carimbó:

“Juvená  
 Juvená!

Arrebate  
 esta faca  
 Juvená!

Arrebate  
esta faca  
Juvená!” (MENEZES, 1953, p. 17-19).

De acordo com Carneiro (1977), no Rio de Janeiro, na segunda metade do século XVIII, grupos de capoeiras expulsavam policiais, e, no início do século XIX, a polícia castigava fisicamente e exilava os capoeiristas cariocas. Leal (2011, p. 79) comenta que em diferentes estados brasileiros – por exemplo, Pará, Bahia e Pernambuco – a opressão policial, no século XIX, foi uma “espécie de projeto nacional de disciplinamento da população pobre, de origem negra e/ou indígena”. Com isso, as culturas afro-brasileiras sofreram perseguições, com o intuito de serem controladas ou aniquiladas, como a capoeira, considerada até crime. O confronto, que sempre existiu entre capoeiristas e policiais, é retratado no poema pela voz lírica que narra os golpes do capoeirista acertados em policial, causando prisão e confusão no cortiço. Neste, propagava-se o som alto, retumbante, intenso e macio do carimbó. O eu poético imprime o vocábulo da capoeira ao citar o nome do golpe “rabo-de-arraia”, representando um ato de defesa contra a opressão policial. Além disso, os termos do terceiro verso (“ronco”, “retumbo”, “zongo som molengo”) criam uma musicalidade que alude à sonoridade do tambor, instrumento essencial no carimbó, inserido nas estrofes seguintes.

A música tocada pelo carimbó é uma chula, segundo Salles (2004, p. 133). As chulas são um dos cânticos da roda de capoeira, sendo, junto com os corridos (outro tipo de cantiga), uma das maiores partes reproduzidas na roda (IPHAN, 2014 p. 98). Juvenal seria um capoeirista famoso no Pará, e, por ser afamado, foi consagrado na chula. Ele é “êmulos do seu camarada baiano Mangangá, ao menos na glória do canto consagrador da habilidade do grande capoeirista” (SALLES, 2004, p. 133). Assim, o poema insere uma cantiga emitida nas rodas de capoeira em que é invocado um importante capoeirista. Segundo Silva (1984, p. 76), quando o // é suprimido no final, evidencia-se uma influência africana na fonética. A chula inserida tem a presença do *pretuguês* na composição linguística, ao citar o nome “Juvená”. Assim como ocorre no poema *Batuque*, em *Pai João* a voz lírica também reverbera a sonoridade *amefricana*.

De amores... uma anagua de renda engomada,  
um cabeção pulando nos bicos duns peitos,  
umas sandálias brancas bem na pontinha dum pé.

E o rebolo bolinante dos quartos roliços da Chica Cheirosa...

E a guerra do Paraguai! Recrutamento!  
Gurjão! Osório! Duque de Caxias!  
Itororó! Tuiuti! Laguna!

E não sabia nem o que era monarquia!

...Agora, sonolento e bambo,  
tendo em capuchos a trunfa,  
Pai João ao recordar a vida brasileira,  
que ele viu e gosou e viveu,  
diz do Brasil de ontem:

AH! MEU TEMPO!... (MENEZES, 1953, p. 19).

O primeiro verso deste trecho é citado por Silva (1984, p. 58) quando a pesquisadora ressalta a marca africana na indumentária da mulher brasileira. A voz lírica menciona, ao descrever um momento erótico do capoeirista, a anágua de renda, peça de roupa que expressa a *amefricanidade*, possivelmente, usada por Chica Cheirosa, da qual o capoeirista lembra o requebrado. Nestes versos, a marca da oralidade está presente com “*dum(ns)*”. Do teor erótico, o texto poético passa para um contexto histórico, a Guerra da Tríplice Aliança (1864–1870). A voz lírica exclama o nome de militares, de batalha e da Retirada da Laguna, além do substantivo “recrutamento”, o qual invoca a participação dos capoeiras em tal guerra internacional. Conforme Clóvis Moura (2004, p. 86), os capoeiristas foram obrigados a atuarem como soldados na Guerra da Tríplice Aliança, enquanto os filhos dos senhores de escravizados foram preservados. Carneiro (1977, p. 4) também comenta sobre esse recrutamento forçado dos capoeiras, os quais foram como “voluntários da Pátria” para a guerra e se destacaram pela bravura em campo, sendo também uma forma dos governos provincianos se livrarem de tais sujeitos (*ibidem*, p. 9). Dessa forma, entende-se que Pai João, quando jovem capoeira, foi recrutado como soldado para o conflito internacional, ideia que ganha mais força com o verso em que o eu poético afirma que alguém nem sabia o que era uma monarquia. Então, Pai João foi recrutado para lutar por um governo monárquico, que era desconhecido para ele. Em outros termos, representa a convocação imposta pelo ausente Império brasileiro, em termos sociais, que, por interesse governamentais, obrigou vários capoeiristas a irem para a guerra. Assim, pode-se entender que a voz poética expressa uma visão crítica da história dos negros no contexto brasileiro do Brasil imperial. Nesta linha de raciocínio,

descobre-se que Pai João era capoeirista na segunda metade do século XIX.

Na estrofe final do poema, há versos que retomam o léxico da estrofe inicial, simbolizando um fluxo de memória: um retorno do passado revivido para o presente de recordações, as quais Pai João insiste em lembrar. Cria-se, desse modo, um contraste entre o passado prazeroso e aventurado, onde o personagem era um ser habilidoso, com o presente saudosista, onde ele é “sonolento” e “bambo”. Ainda na última estrofe, quando a voz lírica descreve Pai João, há uma representação da *amefricanidade* na indumentária e na estética negro, pois cita-se que ele usa a “trunfa”, isto é, o “cabelo arrumado de modo alto e volumoso” (ASSIS, 2006, p. 82), coberto pelo capucho – turbante (*ibidem*, p. 25).

Neste poema, a voz lírica ressalta aspectos em relação ao Pai João que proporcionam uma ressignificação da imagem criada no imaginário brasileiro. Conforme Moura (2004, p. 300), o pai João é uma criação dos senhores escravizadores como um exemplo de “operário-padrão” para os escravizados seguirem, sendo uma antítese dos quilombolas, que se revoltaram com a condição imposta. Todavia, na realidade, raramente um escravizado conseguia longevidade no sistema escravista, por isso, tal figura foi folclorizada, virando uma espécie de mito. Gonzalez (2020, p. 41-42) pontua que a ideologia oficial expõe o pai João como exemplo da suposta integração e harmonia racial do Brasil, representando o negro acomodado, um estereótipo que, evidentemente, não deve ser aceito. No poema, Pai João não se refere ao personagem escravizado criado pelos brancos, e sim a um negro que nasceu livre – de maneira oposta ao seu pai – e que conseguiu certa longevidade. O personagem do poema de Bruno de Menezes se distancia da passividade e submissão do mito do pai João, o que pode ser compreendido como uma forma de contraponto à história tradicional e ao estereótipo produzido pela ideologia branca escravista.

### 3.3 MÃE PRETA

A Mãe Preta é invocada novamente, em um poema homônimo, agora, como tema-personagem central. Gonzalez (2020) pontua que as africanas escravizadas pelos europeus, no Brasil, eram dirigidas para duas funções: escravizada de eito, que trabalhava nas plantações, e a mucama, trabalhadora da casa-grande, onde uma das suas atividades era cuidar das crianças brancas, sendo

que esta atuação doméstica originou a figura da mãe preta.

No acalanto africano de tuas cantigas,  
nos suspiros gementes das guitarras,  
veio o doce langor  
de nossa voz,  
a quentura carinhosa de nosso sangue.

És Mãe Preta uma velha reminiscência  
das cubatas, das senzalas,  
com ventres fecundos padreando escravos. (MENEZES, 1953, p. 21).

No poema de Menezes, a Mãe Preta é posta como quem acalenta o outro através das canções de ninar, oriundas de África, e das lamentações cantaroladas ao exercer a sua função. Ela remete ao antepassado, evocado pela expressão “acalanto africano” – sendo conservadora da musicalidade trazida pelos povos da África –, e pela palavra “cubata”, moradia de folha de alguns povos africanos (ASSIS, 2006, p. 31). Assim, nota-se uma alusão à “Mãe África” de onde foram arrancadas pessoas para o trabalho escravo nas Américas. Com isso, na estrofe, a lamentação desnuda o sentimento desta mulher que teve a sua maternidade transferida, sendo obrigada a ser ama de leite em vez de cuidar do próprio filho, mas, mesmo nessa condição, executou a função com afeto. Gonzalez (2020, p. 78) explica que a atividade da mãe preta internalizou valores, ensinou a língua materna do brasileiro e transmitiu várias coisas que formam o imaginário e a linguagem do país para a criança, ou seja, a cultura brasileira. A voz lírica expressa, justamente no contato afetivo, o momento de influência da Mãe Preta na fala, na linguagem, como alguém fundamental na formação do Brasil. Essa perspectiva pode levar a compreender os questionamentos do eu lírico no primeiro verso do trecho seguinte:

Mãe do Brasil? Mãe dos nossos brancos?

És Mãe Preta um céu noturno sem lua,  
mas todo chicoteado de estrêlas.  
Teu leite que desenhou o Cruzeiro,  
escorreu num játo grosso,  
formando a estrada de São Tiago...

Tú que nas Gerais desferraste o servilismo,  
tatuando-te com pedras preciosas,  
que deste festas de esmagar!  
Tú que criaste os filhos dos Senhores,  
embalaste os que eram da Marqueza de Santos,

os bastardos do Primeiro Imperador  
e até futuros Inconfidentes! (MENEZES, 1953, p. 21).

No verso solo desse trecho, os questionamentos da voz lírica são perguntas retóricas. A primeira declara a Mãe Preta como quem formou o Brasil. Já a segunda, expressa que a Mãe Preta é a figura maternal dos brancos. Para Gonzalez (2020, p. 78), a mãe preta é simplesmente a mãe, porque exerce todas as atividades maternais com as crianças brancas, enquanto a mulher branca apenas procriou, logo, na lógica da cultura brasileira sobre a figura da mãe, é ela quem é de fato a mãe. O verso do texto poético meneziano estimula a pensar a Mãe Preta justamente como a mãe dos brancos, pois a execução da maternidade foi realizada por ela, não por quem os pariu. Além disso, ao usar o pronome possessivo “nossos”, a voz lírica se direciona aos brancos brasileiros, sem se incluir neste grupo étnico. Assim, subentende-se que o eu poético não é branco, e que, conseqüentemente, faz parte de outra coletividade. O pronome ainda transmite a ideia de posse, o que faz com que a coletividade representada pela voz lírica se sobreponha à coletividade dos brancos brasileiros.

Na estrofe seguinte, a voz lírica traz elementos cósmicos, imprimindo um eufemismo para tratar do processo de escravização dos povos africanos, como o termo “chicoteado”, que denuncia a violência sofrida, e “Cruzeiro”, que faz referência à constelação Cruzeiro do Sul, visível no hemisfério meridional e usada na navegação, remetendo ao tráfico de africanos. Em contrapartida, o negro na época colonial também aparece na estrofe numa condição social positiva, quando a voz lírica estabelece uma relação entre a Mãe Preta e Chica da Silva. Esta foi uma negra do Tijuco (hoje, Diamantina, Minas Gerais), alforriada quando o contratador João Fernandes de Oliveira, o homem mais rico da província, se apaixonou por ela. Ele não só a libertou, como passou a tê-la como esposa. Dessa forma, ela tornou-se a mulher mais importante da região mineira, no século XVIII (MOURA, 2004, p. 98-99). No poema, ela é evocada como alguém que afrontou a condição de subserviência imposta aos negros e que teve uma ascensão financeira e social em Minas Gerais, rompendo com a ideologia racista que relaciona a imagem do negro à pobreza.

O eu poético volta a fazer referência à Mãe Preta como mucama, sendo aquela que criou os filhos da nobreza e da elite branca brasileira, aludindo a figuras ilustres para a historiografia oficial, como a marquesa Domitila de Castro, e vistas como importantes nos processos políticos do país, como D. Pedro I. Estes sujeitos

são apontados como usufruidores da mão de obra escravizada, o que contraria a imagem positiva transmitida pela história oficial, porque estes exploraram essa trabalhadora. Na última estrofe do fragmento citado, observa-se que a Mãe Preta contribuiu para a existência daqueles que viriam a ser os Inconfidentes. Assim, pode-se dizer que a voz lírica não ressalta uma imagem maternal romantizada, demonstrando que a nobreza e a elite branca brasileira exploraram exaustivamente o trabalho escravo. A Mãe Preta também aparece para além da condição de mucama, como nas estrofes:

Quem mais teu leite amamentou, Mãe Preta ?...

Luiz Gama? Patrocínio? Marcílio Dias?  
A tua seiva maravilhosa  
sempre transfundiu o ardor cívico, o talento vivo,  
o arrojo máximo!

Dos teus seios Mãe Preta, teria brotado o luar?  
Foste tú que na Bahia alimentaste o gênio poético  
de Castro Alves? No Maranhão a glória de Gonçalves Dias?  
Terías ungido a dôr de Cruz e Souza ?

Foste e ainda és tudo no Brasil, Mãe Preta ! (MENEZES, 1953, p. 23).

No fragmento acima, percebe-se que a amamentação sai do sentido denotativo, como alimento dos brancos, e surge com um teor metafórico, como fortalecimento da luta negra. A voz lírica evoca personalidades negras históricas importantes, como os abolicionistas José do Patrocínio e Luís Gama, e Marcílio Dias, marinheiro de 1ª classe, com especialização em artilharia, consagrado herói nacional por conta da Batalha Naval do Riachuelo, segundo Álvaro Pereira do Nascimento (2015). Usando de pergunta retórica como recurso de linguagem, o eu poético expressa que eles se nutriram do leite da Mãe Preta. O líquido é alegoria para os valores, o talento e a coragem propagados, e a figura materna é a ancestralidade negra, representando a ideia da base identitária e da resistência negra. A Mãe Preta também é figurada como uma fonte poética e pilar fundamental, ao longo dos tempos, para a edificação do Brasil.

Gostosa, contando a história do Saci,  
ninando murucu-tú-tú  
para os teus bisnetos de hoje...

Continuas a ser a mesma virgem de Loanda,  
cantando e sapateando no Batuque,  
correndo o frasco na macumba,  
quando chega Ogum, no seu cavalo de vento  
varando pelos quilombos.

Quanto Sinhô e Sinhá-Moça  
chupou teu sangue, Mãe Preta ?!... (MENEZES, 1953, p. 23).

Segundo Sonia Roncador (2008), um dos cuidados da mãe preta era contar histórias para as crianças brancas, fato que tornou-as grandes contadoras de histórias e transmissoras da tradição literária oral no país. Tal fato é reproduzido no poema como um momento onde a Mãe Preta, agradavelmente, está contando uma história para a criança branca dormir mais rápido. A narrativa é do Saci, o qual representa as figuras das narrativas orais brasileiras e a presença das tradições negro-africanas na literatura oral, que se misturou com as tradições indígenas e portuguesas. A voz lírica retrata a Mãe Preta como propagadora da história do Saci, que aparece acompanhada do canto relacionado à ave murucututu. Esta é uma coruja com hábito noturno. Na crença popular, era figura usada para que as crianças dormissem mais rápido, personagem de cantiga de ninar (ASSIS, 2006, p. 56). A menção a essa ave dá-se com a transformação do substantivo na onomatopeia “murucu-tú-tú”, figurando o canto emitido pela coruja, que lembra o nome dela. Assim, o eu poético expressa a sonoridade noturna, trazendo a ave como simbolicamente portadora do sono e mostrando outro exemplo da influência negra na formação do imaginário e da linguagem para a cultura do país. No final da estrofe, a voz lírica expressa a ideia de que a Mãe Preta tem ligação com os bisnetos dos brancos. O pronome possessivo “teus” aponta uma relação dela com os descendentes a quem a voz lírica está dirigindo o discurso. Com isso, depreende-se, como no poema *Batuque*, que a memória representada expõe o fato de que a Mãe Preta foi explorada por diferentes gerações da família branca escravocrata.

A outra estrofe faz referência à África como origem da Mãe Preta, referenciada como proveniente de Luanda, capital de Angola. Ao explicitar a Mãe Preta como preservadora das culturas africanas na diáspora – como a religiosidade – e apontar a cidade angolana como origem dela, a voz lírica acentua um dos territórios africanos que influenciou a construção cultural do Brasil. Na estrofe, o batuque está ligado às práticas afro-religiosas, nas quais há a presença de Ogum, orixá protetor, segundo Edison Carneiro (1978, p. 95), caracterizado por montar no seu cavalo

branco. No poema, a Mãe Preta expressa a afro-religiosidade quando Ogum se manifesta nos quilombos, os quais são os territórios brasileiros de resistência e preservação cultural negra onde a divindade africana da guerra é regente. Assim, o eu lírico reivindica a memória simbólica relacionada à África e invoca uma divindade africana. Posteriormente, como ocorre no poema *Batuque*, usa-se o termo “sangue” como metáfora para leite materno, representando como era doloroso a função da ama de leite imposta às mulheres negras. A pergunta retórica da voz lírica enfatiza o quanto essas mulheres foram exploradas ao amamentar filhos e filhas dos brancos escravizadores.

Agora como ontem és a festeira do Divino,  
a Maria Tereza dos quitutes com pimenta e com dendê.  
És finalmente a procriadora côr da noite,  
que desde o nascimento do Brasil  
te fizeste “Mãe de leite”...

Abençôa-nos pois àquêles que não se envergonham de Ti,  
que sugamos com avidez teus seios fartos  
- bebendo a vida! –  
que nos honramos com o teu amor!

TUA BENÇÃO MÃE PRETA! (MENEZES, 1953, p. 23-24).

A voz lírica aponta a Mãe Preta como organizadora da Festa do Divino Espírito Santo. Esta é uma celebração do catolicismo, de origem portuguesa, trazida ao Brasil, onde assumiu outras características, com elementos da africanidade, sendo um dos exemplo do catolicismo popular *amefricanizado*. A Mãe Preta é apontada como preparadora de petiscos de pimenta e dendê, alimentos que são típicos da culinária afro-brasileira. Dessa forma, nota-se que ela simboliza a influência africana na religiosidade implantada e na culinária do país, processo relacionado à *amefricanização*. Ainda na primeira estrofe do fragmento, outra vez a voz lírica traz a Mãe Preta na função de ama de leite, denunciando como as mulheres negras tiveram seus corpos repetidamente explorados desde a colonização.

A Mãe Preta, na última estrofe, é colocada pelo eu poético num patamar de honraria ao pedir para ela abençoar um coletivo que não a nega, que a enaltece pelo que ela transmitiu e a enxerga como figura materna de fato, não como apenas a ama de leite. Assim, observa-se que no poema a Mãe Preta representa a ancestralidade negra, da qual esse coletivo se alimenta com voracidade dos “seios fartos” dela. Essa

parte do corpo é a alegoria para o que nutre a existência da coletividade negra. A voz lírica se integra ao coletivo com o uso do pronome pessoal do caso oblíquo “nos”, ou seja, ela se une à comunidade ancestral negra, na qual se posiciona no interior e emite uma perspectiva *intracêntrica*. Esta voz com um discurso em oposição à branquitude e em aproximação afetuosa à Mãe Preta – tratada como figura matriarcal e ancestral, neste último aspecto – traz a memória simbólica afro-africana. Partindo da perspectiva da coletividade negra, a Mãe Preta representa alegoricamente a ancestralidade que fortifica o povo negro, que não nega a *amefricanidade*, a qual é encoberta pela ideologia do branqueamento (GONZALEZ, 1988, p. 70).

No último verso, a voz lírica, com respeito e devoção, pede a bênção à Mãe Preta, tradição da formalidade social que solicita um voto de proteção. Em todo o poema, ela é mencionada com letra maiúscula. Com esta grafia, é possível entender que não corresponde à figura da ama de leite, criada no imaginário brasileiro como a “negra acomodada, que passivamente aceitou a escravidão” (*idem*, 2020, p. 180), o símbolo da harmonia racial inventada pelos brancos. Com uma perspectiva muito distinta, o eu poético invoca a figura que influenciou a linguagem e a cultura brasileira e que preservou a cultura negra, mostrando quem, de acordo com Gonzalez (2020), enganou e golpeou a raça dominadora, internalizando valores e passando a linguagem do negro, em um ato de resistência. A grafia com letras maiúsculas simboliza justamente o respeito às mães e “tias” dentro da comunidade negra (*ibidem*, p. 180). A ressignificação da imagem da Mãe Preta pela voz lírica, a faz ser um dos grandes pilares da *amefricanidade*. Ao longo do poema, ela se constitui na metáfora da ancestralidade negra, da África e das mulheres pretas. Assim, a memória histórica acerca da Mãe Preta é reconstruída e humanizada no poema, opondo-se ao mito do discurso branco escravista.

### 3.4 “TOIÁ VEREQUÊTE”

Assim como *Mãe Preta*, o poema “*Toiá Verequête*” também traz a afro religiosidade, mas como temática principal do poema, aprofundando e destacando o Tambor de Mina. Esta religião chegou ao Brasil pelos negros africanos do antigo Daomé (atual Benim), vindos na condição de escravizados para os estados do Maranhão e do Grão-Pará, na primeira metade do século XIX, conforme pontua Taissa Luca (2010). Segundo Mundicarmo Ferretti (1996, p. 37), por conta dos terreiros

localizados em São Luís serem os mais antigos, considera-se o lugar de origem do Tambor de Mina no país. A pesquisadora afirma ainda que, na capital maranhense, a afro-religião foi estruturada por dois grandes terreiros (chamados de “casas”), ao longo do século XIX: Casa das Minas e Casa de Nagô: a primeira origina-se da etnia *jeje-fon*, fundada pela africana do reino de Daomé Maria Jesuina; a segunda, de origem étnica iorubá, fundada por Josefa de Nagô e sua irmã Joana. Então, pode-se dizer que a origem do Tambor de Mina é jeje e nagô.

A voz de Ambrosina em “estado de santo”  
virou masculina..  
O corpo tomou geitão de homem mesmo.  
Pedi um charuto dos puros Bahia  
depois acendeu soprando a fumaça.

Seus olhos brilharam.  
Aí o “terreiro” num gira girando  
entrou na tirada cantada do “ponto”.  
Era a “obrigação” de Mãe Ambrosina  
falando quimbundo na língua de Mina.

“Toiá Verequê!”  
“Toiá Verequê!” (MENEZES, 1953, p. 45).

Na estrofe inicial, a voz lírica narra o início de um “gira”, uma “roda ritual com cânticos e dança” (LUCA, 2010, p. 238), realizada numa guma (terreiro), onde os participantes cantam um ponto, isto é, uma música ritualística (*ibidem*, p. 242). A gira ocorre em movimento circular. Conforme Muniz Sodré (2017, p. 166), o círculo é um dos movimentos rítmicos grupais mais antigos e o mais frequente nas simbologias africanas em geral. A Mãe de Santo Ambrosina abre a gira, pois é a sacerdotisa. A grafia “Mãe” com letra maiúscula demonstra o respeito e a reverência com que o eu poético se refere à personagem, como em *Mãe Preta*.

A voz lírica ressalta que a Mãe Ambrosina está em “estado de santo”, isto é, em transe litúrgico, considerado um outro estado de consciência. Trata-se, assim, de uma incorporação, uma prática onde a entidade se manifesta e se comunica através de uma pessoa em transe, chamada de “cavalo de santo” no léxico da guma, como informa Naiara Valcacio (2022, p. 10-11). No pensamento nagô, o transe ritualístico é o meio pelo qual ocorre a transição do plano ultra-humano (mundo onde estão as entidades, os ancestrais, e os seres de espírito destituído do corpo) para o plano terreno (mundo habitado pela humanidade), conectados na mesma

temporalidade (SODRÉ, 2017). Em transe, a pessoa assume a identidade da entidade que surge no gira e o corpo “abriga as representações do cosmo e de todos os princípios cosmológicos, portanto, as divindades” (*ibidem*, p. 118). No poema, percebe-se que Mãe Ambrosina muda de comportamento, porque entra em “estado de santo” e, por ser “cavalo de santo” de uma entidade masculina, performa o masculino na forma oral e corporal. Todo ato dela, na verdade, corresponde a uma ação representativa da divindade, como pedir um fumo, elemento da ritualística.

As “obrigações” são “oferendas rituais que os médiuns são obrigados a fazer para suas entidades a fim de que mantenha o equilíbrio de sua vida” (LUCA, 2010, p. 240). Na segunda estrofe, a voz lírica informa que Mãe Ambrosina tem uma “obrigação”, que seria a gira. Além disso, a mãe de santo fala em quimbundo (*mbunda*), uma língua do grupo banto, falada pela maior parte dos africanos traficados para o Brasil e que contribuiu lexicalmente para o português brasileiro, conforme explica Marcos Bagno (2016, p. 25). Abdias do Nascimento (1978, p. 102) ressalta que, no sistema de escravização dos povos da África, muitas línguas africanas foram destruídas, e algumas não foram por conta da finalidade ritualística. O verso exemplifica que o quimbundo sobreviveu através da ritualística do Tambor de Mina, configurando-se como uma memória simbólica africana. Nessas estrofes, o corpo é posto como abrigo e meio de sobrevivência da afro-religiosidade e da língua africana em relação ao aniquilamento do opressor eurocêntrico. Dessa forma, o corpo transmite a ancestralidade, na diáspora, por gerações da coletividade negra.

O refrão revela Toia Verequete<sup>57</sup> – também conhecido por Toi Averequete – como a divindade recebida por Mãe Ambrosina. Este é um vodum adorado, especialmente, no Maranhão, Pará e Bahia (VALCACIO, 2022, p. 16). Igual aos orixás, os voduns são entidades espirituais africanas cultuadas e incorporadas no Tambor de Mina e estão no mais alto patamar do panteão (FERRETTI, 1996, p. 16). A origem africana da divindade explica a mãe de santo falar em quimbundo.

As entidades espirituais do Tambor de Mina se transportam do plano ultra-humano para o terreno quando “são chamadas, principalmente, pronunciando-se seus nomes e cantando-se uma de suas ‘doutrinas’ (uma das músicas de sua família)” (FERRETTI, 1996, p. 73). O refrão do poema é um chamado das vozes presentes na guma, invocando o Toia Verequete pelo nome, por isso, o uso das aspas. Assim, o

---

<sup>57</sup> No texto da dissertação, quando refere-se ao vodum, usa-se o nome “Toia Verequete”, diferente de como o nome aparece no poema e no título dele, com os acentos e entre aspas.

nome de Toia Verequete é grafado com o acento agudo na vogal “a” e o acento circunflexo em “e”, ou seja, *Toiá Verequête* é a forma transcrita da sonoridade quando verbaliza-se oralmente o nome do vodum na guma.

O santo dos pretos o São Benedito  
tomou logo conta de mãe Ambrosina  
fez do corpo dela o que êle queria.

Então todo “filho de santo” escutou.  
E pai Verequête falou como um príncipe  
da terra africana que o branco assaltou.

Ele tinha sofrido chicote no tronco  
mais tarde foi amo criando menino  
e nunca odiava sabia sofrer.  
Até nem comia pra dar seu quinhão  
a quem êle via com fome demais.

“Toiá Verequêtel!”

“Toiá Verequêtel!” (MENEZES, 1953, p. 45-47).

A voz lírica cita Toia Verequete como São Benedito, conhecido popularmente como o “santo dos pretos”. Isto ocorre porque os voduns são associados aos santos católicos. O verso traz uma representação do hibridismo religioso, que é uma forma que os povos africanos encontraram para guardar as suas divindades, quando foram traficados para o Brasil e obrigados a praticarem a religião do europeu, como comenta Nascimento (1978, p. 108). Semelhante ao poema *Mãe Preta*, que menciona a Festa do Divino Espírito Santo, a voz lírica do poema “*Toiá Verequête*” expressa um catolicismo *amefricanizado*, fruto da associação da entidade afro religiosa com um santo católico, o que é, de certa forma, uma ressignificação realizada pelos negros, os quais não aceitaram a imposição branco-eurocêntrica e *amefricanizaram* o catolicismo. Na sequência, o poema destaca novamente a incorporação de Toia Verequete em Ambrosina, dominando o corpo dela e imprimindo-lhe a sua personalidade.

A voz lírica comenta a comunicação de Toia Verequete com os “filhos de santo”, isto é, os “iniciados”, pessoas sob responsabilidade ritual de uma mãe ou pai de santo (LUCA, 2020, p. 237). Ao pontuar a entidade como alguém da nobreza africana, o eu poético enaltece-o e evidencia a existência de reinos na África. Desse modo, observa-se que há no poema a disseminação de uma memória que a história oficial tentou apagar em relação ao passado da África negra: os reinos. A comparação

da entidade com um membro da realeza remete ao fato de que muitos príncipes da África negra foram traficados para o Brasil (SODRÉ, 2017, p. 107). Na sequência, os europeus colonizadores são classificados como ladrões, visto que a voz lírica menciona o branco como aquele que “assaltou” a terra africana, configurando uma perspectiva crítica em relação à representação do processo histórico.

A voz lírica conta que Toia Verequete relatou ter sido chicoteado no tronco e que executou a função de amo. Como um vodum oriundo de África, Verequete remete aos negros escravizados na América e traz a denuncia da violência vivida e do trabalho servil submetido a eles. Ao recordar o passado, a entidade explicita a brutalidade do sistema escravagista, sem omissões, e não deixa a realidade histórica cair no esquecimento, se contrapondo à ideia de que durante séculos, o “sistema escravocrata desfrutou a fama, sobretudo no estrangeiro, de ser uma instituição benigna, de caráter humano” (NASCIMENTO, 1978, p. 50). Além disso, a resistência de Toia Verequete à violência e exploração do opressor representa metaforicamente a sobrevivência das afro-religiosidades aos ataques do colonialismo.

Na América, a afro-religiosidade foi perseguida pelo opressor branco e pela Igreja Católica, os quais construíram, como uma das suas ações colonizadoras e eurocêntricas, a demonização das religiões de matrizes africanas e das suas entidades, perpetuando no imaginário brasileiro uma visão maligna em relação a isso. No poema, mesmo relatando que era explorado e que sofria maus-tratos, Toia Verequete não manifesta ódio, ao contrário, expressa benevolência e empatia pelo próximo. Assim, ele é representado no poema como pacifista e bondoso, subvertendo a ótica católica e colonial que coloca as entidades como seres malignos, e ressignificando o discurso propagado pelo racismo e pela intolerância religiosa. Após a estrofe, o refrão ressurge e, como este trecho do poema representa a guma chamando Toia Verequete, a repetição é empregada com sentido de recuperar no poema a oralidade e sonoridade do gira.

E todos vieram pedir sua benção,  
beijando o rosário de contas e “lagrimas”  
que a muitos foi dada por Mãe Ambrosina,  
a “mãe do terreiro”.

Até que uma “feita” se poz a chorar,  
pedindo perdão tremendo na fala,  
porque não cumprira com o voto sagrado.  
Então “Verequête” lhe pôs a mão santa

sôbre a carapinha cheirando a mutamba.

“Toiá Verequêtel!”

E Mãe Ambrosina  
 enquanto os forçudos mulatos suados  
 malhavam no “lê” no “rum” no “rumpi”  
 foi se retirando num passo de imagem,  
 até que sumiu no fim do “pegi”. (MENEZES, 1953, p. 47).

Nessa parte, a voz lírica narra interações entre Toia Verequete e as pessoas presentes no terreiro. Os filhos de santo pediram a benção, beijando o presente que a Mãe Ambrosina deu para o vodum, o rosário de contas e lágrimas, um colar litúrgico sagrado, usado pelos adeptos do Tambor de Mina, feito de uma semente conhecida como lágrimas de Nossa Senhora (VALCACIO, 2022, p. 20). Demonstra se, nesse gesto, o respeito e a veneração à entidade. De repente, uma “feita”, alguém que já passou pelo rito de iniciação no Tambor de Mina (LUCA, 2010, p. 236), começou a chorar e pedir perdão pelo não cumprimento do voto sagrado. Quando alguém não realiza a sua obrigação, é punido (*ibidem*, p. 240), o que explica o temor e o arrependimento da filha de santo. Como resposta, Toia Verequete apenas coloca a mão sobre a cabeça da iniciada, que tinha o cabelo crespo (“carapinha”) com cheiro de mutamba (uma fruta cujo óleo é utilizado no cabelo), significando a não realização do castigo. Esse é outro ato de generosidade do vodum, reforçando a contraposição da imagem maligna criada pelo discurso colonizador católico. O cabelo da “feita” dá indício de que se tratava de uma mulher preta, o que destaca a presença dos negros no terreiro, mantenedores da afro religiosidade.

Na última estrofe, a voz lírica relata o fim do transe. No primeiro verso, destaca-se a Mãe Ambrosina, o que corresponde a anunciar que Toia Verequete não está mais presente. Com o fim do transe, ela é retirada do gira em direção ao “pegi” (altar sagrado). Há menção, na sequência, aos tambozeiros do terreiro, negros tocadores do “lê” (tambor menor), “rum” (tambor maior) e “rumpi” (tambor mediano), que são instrumentos verticais cobertos com couro animal em uma só das suas extremidades, sustentados por cavalete de madeira ou ferro. Os tamboreiros também explicitam a presença dos negros no terreiro, responsáveis pela existência e continuidade da afro-religiosidade, ou seja, da sua herança ancestral, retratando a afro-religião como um meio de conectar o povo negro com a sua ancestralidade, preservada pelo corpo e pela ritualística como memórias *amefricanizadas*.

O poema reverbera um modo de recuperar a identidade negra pela memória ancestral por meio da ritualística do Tambor de Mina e da entidade Toia Verequete. Nele, configura-se a ideia das comunidades-terreiros como aquelas que se “firmaram como pólos de irradiação de um complexo sistema simbólico, continuador de uma tradição de culto a divindades ou princípios cosmológicos (orixás)” (SODRÉ, 2017, p. 105). No texto poético meneziano, a voz lírica descreve a incorporação, o ritual, a sociabilidade, o cenário da guma, como o “pegi”, e outros elementos fundamentais na afro-liturgia, como o gira, os pontos, os atabaques – produtores da movência, do canto e da musicalidade sacra –, os quais, de acordo com Sodré (2017, p. 168), são os saberes da festa criados ritmicamente no terreiro. O eu poético narra a incorporação e presença de Toia Verequete através de Mãe Ambrosina sem fazer esforço para explicar por um olhar “realista” ou “mágico”, pois é uma forma de existir na tradição do terreiro, onde a entidade se materializa no plano ultra-humano através de alguém. Assim, a voz lírica parte de uma perspectiva *intracêntrica*. O campo lexical da guma e o universo semântico do Tambor de Mina estruturam o poema, fazendo com que a terminologia empregada seja afrocentrada, procedimento que destaca a voz *amefricana* e *afrorrealista*.

### 3.5 CACHAÇA

Além de “*Toiá Verequête!*”, aspectos sócio-históricos dos negros e da afro-religiosidade também estão interligados no poema *Cachaça*, pela aguardente, que não é tratada simplesmente como uma bebida alcoólica, sendo resignificada semanticamente em distintos contextos. A voz lírica organiza o poema através de uma espécie de narrativa onde relaciona o negro com a cachaça, partindo do tráfico de africanos, perpassando pela plantação de cana-de-açúcar na América, até uma abordagem histórica e social envolvendo a aguardente.

Ó negro arrancado ao torrão congolense!

Tocaste urucungo nos brigues corsarios,  
 dansaste de tanga batuques e jongos  
 à força de pêia  
 fingindo alegria!  
 Foste quem plantou partidas de cana  
 na terra da America,  
 que o engenho ainda hoje mastiga rangendo.

Surrado vendido  
 mas tendo na alma  
 seu santo Orixá.  
 Sem nunca esqueceres a selva do Congo,  
 os verdes coqueiros os teus bananais,  
 fizeste o assucar o mel a cachaça  
 que esquentas o teu sangue,  
 que te dá coragem.

Cachaça é tua vida,  
 tua festa teu mundo,  
 saúde remedio até valentia.  
 Coleira de ferro,  
 “bacalhau” palmatoria,  
 tu nada sentias tomando da “pura” (MENEZES, 1953, p. 49).

O poema inicia com uma interjeição e um adjetivo invocando os negros africanos, para quem o discurso se dirige, e um passado, ressaltando a diáspora forçada sofrida pelos congolese. Posteriormente, a voz lírica destaca que essas pessoas traficadas foram violentadas fisicamente no contexto do tráfico, ressaltando também que, neste exílio forçado escravista, trouxeram com si suas culturas, como o ato de tocar o instrumento urucungo, termo proveniente do quimbundo (SILVA, 1984, p. 70), que é sinônimo para berimbau. O *plantation*, sistema de agroindústria escravocrata, é referido pelo eu poético. No caso do Brasil colonial, segundo Nascimento (1978, p. 48), a plantação de cana-de-açúcar foi a primeira atividade econômica significativa e que se desenvolveu rapidamente com o uso do trabalho braçal dos africanos. Conforme Quijano (2005), a ideia de raça na América é uma invenção da colonização europeia, a qual correlacionou papéis e posições dentro da moderna edificação global de controle do trabalho, resultando na divisão trabalhista de acordo com o aspecto racial, colocando os negros como mão de obra do trabalho escravo. A voz lírica representa o negro como aquele que cultivou a cana-de-açúcar na América, apontando a posição de trabalho posta ao africano do Congo na diáspora forçada, e demonstrando a indissociação do tráfico negreiro com a colonização das Américas, ideia expressa também por Quijano (2005). No último verso do trecho, o eu poético comenta que o engenho de açúcar ainda mói (“mastiga”) no presente, utilizando a figura colonial da estrutura de produção capitalista para metaforizar a contínua exploração da mão de obra negra na América.

Transmitindo um sentimento nostálgico, a voz lírica comenta que os africanos não esqueceram a sua religiosidade, mesmo traficados e violentados, e

mantiveram a memória do espaço natural africano. Destaca-se o negro escravizado como o responsável pela produção dos derivados da cana-de-açúcar: o açúcar, o mel e a cachaça. Este último produto é citado como um meio de ajuda para impulsionar e encorajar aqueles sujeitos a suportar o trabalho braçal. Logo, a voz lírica considera a aguardente como um elemento fundamental em vários contextos sociais do negro, seja num momento de celebração, para fins medicinais, como uma válvula de escape e, numa abordagem histórica, uma espécie de anestésico utilizado pelos escravizados para suportar os castigos no regime escravocrata. Nas estrofes posteriores, o eu poético aborda a cachaça sendo parte da afro-religiosidade.

“Martin Pescador” é teu camarada  
 Porque bebe “gole” sem nunca tombar.  
 O teu Pai de Santo,  
 tua “mãe de terreiro”,  
 o teu “encantado” o teu “curador”  
 só fazem “trabalho” cuspiendo a “chamada”...

Cachaça é teu céu  
 onde tem assento  
 Ogum Omulú Ochossis Oxum.  
 Toda tua crença de alma sofrida  
 tu sentes no peito  
 louvando a “caninha”.

“Tambores de Mina” Batuques Macumba,  
 se o teu “assistido” te faz seu “cavalo”,  
 retorces os membros  
 relinchas fungando,  
 escarvas o chão  
 mastigas cigarros  
 sem nada sentir,  
 porque a “branquinha” teu corpo fechou. (MENEZES, 1953, p. 51).

A quarta estrofe do poema inicia com o eu poético apontando Martin Pescador como companheiro do negro. Ele é um encantado caboclo, no Candomblé, conforme Edison Carneiro (1978, p. 73), um dos “deuses dos nagôs e dos jêjes, já modificados pela influência dos negros de Angola e do Congo e, mais recentemente, pela influência espírita”. O intelectual informa a função de Martim-Pescador (grafia utilizada por Carneiro) como a de ser um mensageiro entre os mortais e os encantados, sendo que “as pessoas possuídas por Martim-Pescador apresentam todos os sinais de alucinação alcoólica e se põem a fazer toda sorte de diabruras” e, quando estão incorporadas por ele, fazem “o sinal característico de beber, com o

polegar direito. Trazem-lhe cachaça – e ele bebe, bebe até não poder mais” (CARNEIRO, 1978, p. 75). Por essa razão, na mencionada estrofe, a entidade é apontada como “camarada”, pois consome bastante cachaça. Tal bebida alcoólica é um elemento fundamental na prática afro-religiosa. Tendo isso em vista, a voz lírica expressa que os pais e mães de santo, a entidade, o curandeiro, todos realizam as suas funções bebendo cachaça (“chamada”).

O eu poético cita o nome de quatro orixás, foneticamente aproximadas, Ogum (deus do ferro), Omulu (deus das doenças e da cura), Oxóssi (deus da caça) e Oxum (deusa das fontes d’água e dos regatos), para ressaltar a cachaça como o céu onde estão estas divindades, gerando uma musicalidade no verso e reforçando a ideia do uso da aguardente nos atos afro-religiosos. A voz lírica aponta a cachaça como um auxílio de conexão do negro com a sua religiosidade ancestral e do contato com as entidades, que é sentido quando ele consome a bebida. Ainda no contexto sacro, o eu poético comenta que, se a entidade (“assistido”) incorpora na pessoa em transe (“cavalo de santo”), por esta estar em outro estado de consciência, as ações da divindade não serão sentidas pelo ser humano, pelo fato da cachaça fechar o corpo do sujeito, isto é, imunizar. A voz lírica demonstra domínio do léxico da guma e transmite a finalidade litúrgica da aguardente no ritual, pontuada como estimulador do transe e elemento da proteção da pessoa (fechar o corpo). O eu poético não expressa estranheza em relação à entidade incorporada no negro, à pessoa não sentir nada em transe, a Martim-Pescador estar e agir no plano ultra-humano, porque são aspectos da tradição da afro-religiosidade. Há uma perspectiva *intracêntrica*, a partir da qual a cachaça não é simplesmente exposta como uma bebida alcoólica. Nas três estrofes citadas, a afro-religiosidade é um modo de memória ancestral que recupera a identidade negra.

Cachaça nascida do olho de cana,  
que faz com que o negro nem pense em morrer,  
que põe nas mãos dele cuicas e surdos  
na hora dos ranchos dos sambas e chôros.

Que sai do alambique cheirando a restilo  
já pronta pra tudo  
que a gente quizer.  
Si não fosse o negro “cachaça marvada”,  
como é que virias o sem fim do mundo?

Só tu é que animas qualquer putirum,

só tu dás consolo  
 aos que não te negam.  
 Que fazes os olhos ficarem tristonhos,  
 as bocas cantarem toadas monótonas  
 da dança dos pretos cheirando a suor.

Que fazes os braços ficarem mais ageis  
 na estiva no rôdo empurrando carrinho,  
 dando pão de fogo pra bôca das fornalhas.

Senhora de Engenho Senhora Cachaça  
 liberta o teu negro  
 que sofre o feitiço  
 que Tu lhe puseste  
 de gostar de ti!... (MENEZES, 1953, p. 51-52).

Aqui, o eu poético comenta novamente a cachaça como um derivado da cana de-açúcar, produzida por um aparelho de destilação. A aguardente é destacada como algo que ajudou o negro a suportar as angústias, foi consolo, ânimo de reuniões, força para continuar vivendo, estímulo para aguentar o trabalho braçal exaustivo. Ela também é representada como uma fonte de inspiração artística, estímulo para reprodução musical em momento de festejo, provocando emoção em situações de cantoria.

Nas estrofes finais, a voz lírica deixa de dirigir o discurso para o negro escravizado e redireciona-o para a cachaça, procedimento que estabelece um jogo de sentido através do pronome de tratamento “senhora” e a intitulação dada à ela. Ao pontuar que o negro sofre com o feitiço que a cachaça fez para ele gostar dela, o eu poético remete ao vício alcoólico, mas sem a reprodução de um dos estereótipos que, segundo Gonzalez (2020, p. 41), é reforçado pela sociedade racista: o negro cachaceiro, imagem cristalizada que remete a um problema social no contexto escravocrata. O vício alcoólico comentado pela voz lírica está interligado com o consumo da aguardente pelo negro como analgésico e fugacidade do massacrante trabalho escravo. Ao destacar a cachaça como “Senhora de Engenho”, o eu poético faz referência à elite escravocrata, apontando-a como responsável pela exploração que desencadeou o uso excessivo da bebida alcoólica. Assim, pode-se dizer que a voz lírica problematiza a história colonial, denunciando as violências e explorações vivenciadas pelos negros escravizados, humanizando-os e opondo-se à ideologia branca e escravista que apenas os enxergavam como mão de obra braçal.

### 3.6 O BATUQUE RUFA NA AMÉFRICA

O *pretuguês* é fundamental para a construção rítmica e semântica de *Batuque*, e se faz presente entre os versos de *Cachaça* (por exemplo, “urucungo”, “tanga”, “batuques”, “jongos”, “orixás”, “Congo”), onde também há léxico do terreiro, sendo este também essencial para a construção de “*Toiá Verequête*”. A terminologia afrocêntrica é recuperada no texto poético meneziano, procedimento que contribui de forma muito significativa nos poemas para a representação da temática centrada no negro.

Há uma expressão da oralidade atravessada pelo *pretuguês*: no poema *Batuque*, através da cantiga de batuque, manifestada em partes no decorrer do texto poético, configurando um recurso estilístico que sinaliza o ritmo das estrofes; procedimento parecido é usado em *Pai João*, por meio da chula; já em “*Toiá Verequête*”, o próprio título e o refrão do poema trazem a sonoridade vinda da guma, representada como um espaço ocupado por negros, pela afro-religiosidade e ancestralidade africana.

A memória simbólica africana é evocada em *Batuque*, com a voz lírica destacando Angola e a herança banto. Em *Mãe Preta*, a protagonista é a própria ancestralidade africana. Em “*Toiá Verequête*” e *Cachaça*, a religiosidade é oriunda da África negra, sendo que no primeiro poema materializa-se o vodum africano, e no segundo remete ao Congo. A voz lírica desses poemas não reproduz *eurofilia* e nem *etnofobia*, se opõem à perspectiva eurocêntrica pelas manifestações socioculturais e recuperam a etnicidade negra, assumindo a herança africana. Por isso, as culturas negras – principalmente a afro-religiosidade – são exaltadas, a entidade não é demonizada, não se omite a existência de reinos na África, e expressa-se a consciência da invasão e exploração feitas pelos europeus em relação aos territórios e sujeitos africanos.

Ao ressaltar e enaltecer a africanidade, os poemas menezianos evidenciam que a construção histórico-cultural do Brasil não é, definitivamente, exclusivamente europeia e branca. A identidade branco-europeia não é negada, se faz presente quando a voz lírica menciona, por exemplo, a Festa do Divino Espírito Santo e a associação entre *Toiá Verequête* e São Benedito, expressões culturais vindas do catolicismo popular e atravessadas pela *amefricanidade*. Também não nega-se nos poemas outras identidades, quando a voz narrativa traz elementos culturais como a

navalha, relacionada à capoeira, o Saci, os aromas amazônicos, o próprio Carimbó, etc.

A representação do gira no terreiro revisita o passado histórico, em “*Toiá Verequête*”, para explicitar a brutalidade e os trabalhos impostos no sistema escravocrata, os quais são também denunciados em *Cachaça*, ao expor a exploração da mão de obra negra escravizada nos engenhos, que gerou sequelas, como o vício alcoólico, desenvolvido pela tentativa de suportar aquele sistema moedor. Neste ponto, a voz lírica não reproduz o estereótipo do “negro cachaceiro”, caracterizando a cachaça como uma tentativa de alívio da violência do trabalho escravo, além de mostrá-la como elemento da afro-religiosidade. Numa passagem de *Batuque*, a voz poética evidencia a consciência histórica crítica do que foi a escravização e tráfico de africanos, além da exploração vivida pela ama de leite, aspecto também ressaltado em *Mãe Preta*.

A voz lírica destes poemas confronta o que Gonzalez (1988, p. 72) classificou de racismo por *denegação*, um racismo disfarçado característico das sociedades latino-americanas, em que sobressaem as “teorias” da miscigenação e o mito da “democracia racial”. O eu poético expõe memórias históricas que se entrecrocaram com as supostas harmonia e democracia étnico-racial, constituindo-se como uma consciência que não subordina os negros à ideologia dominante, refutando a condição de submissão defendida por uma história tradicional.

Nos poemas analisados, observa-se a importância da Mãe Preta na formação histórica e sociocultural do país, sendo essa figura caracterizada como uma das responsáveis pelas marcas de africanização existentes nas linguagens do Brasil. Ela é enaltecida, assim como Toiá Verequete, e humanizada, juntamente com Pai João. A voz lírica eleva-os a um patamar de respeito e valorização, contrapondo-se às representações marginalizadas criadas e implantadas pelo discurso branco escravista. Essa mudança de perspectiva é percebida também na naturalização das manifestações da afro-religiosidade, pela qual o eu poético, com uma perspectiva *intracêntrica*, se conecta à coletividade negra, conforme percebido em *Mãe Preta*, “*Toiá Verequête*” e *Cachaça*.

## FECHANDO ESTE CICLO...

No contexto literário latino-americano e caribenho, no século XX, um dos intelectuais negros que assumiu um locus discursivo *intraétnico* foi Bruno de Menezes. Em 50 anos de produção intelectual diversificada, ele realizou vários trabalhos de valorização e conservação da *amefricanidade* da Amazônia por meio dos seus escritos etnográficos – como o *Boi Bumbá - Auto popular*, *Aspectos Folclóricos do Pará* e *São Benedito da Praia (Folclore do Ver-O-Peso)* – e literários, como *Batuque* e alguns poemas avulsos. Através dele, é possível conhecer a Academia do Peixe Frito e literaturas, artes, revistas e jornais que tratam de distintos contextos socioculturais do Pará (onde é uma espécie de referência da intelectualidade amazônica) e de outras partes do Brasil e do mundo, ao longo de pouco mais da metade do século XX, por conta da sua sociabilidade intelectual (em uma época que a comunicação não era tão instantânea e facilitada pelos recursos tecnológicos e pelas redes sociais, que hoje diminuíram a distância e as fronteiras geográficas). É plausível pensar a atividade intelectual de Menezes como próxima aos movimentos da *Négritude*, *Harlem Renaissance*, *Afrocubanismo*, *Indigenismo* e *Pan-Africanismo*.

Bruno de Menezes ainda é marginalizado. Algo para se estranhar? Não. Basta pensarmos, por exemplo, que ele foi pobre, periférico, negro, nortista, amazônico e latino-americano, identidades oprimidas e subalternizadas por fatores sócio-históricos e culturais, transparecidos no campo literário. A marginalização literária se dá em função do eurocentrismo e do racismo, frutos das colonialidades do ser e do saber, que ignoram e desqualificam autorias negras e latino-americanas. Outros elementos dessa marginalização são: o capitalismo e o elitismo, recaídos sobre as literaturas de pessoas socioeconomicamente desfavorecidas, da periferia, subúrbio e favela; a xenofobia e, no caso do Brasil, o favorecimento regional que coloca o Sudeste brasileiro (principalmente São Paulo e Rio de Janeiro) como o núcleo central, ponto somado com o isolamento histórico e simbólico do Norte e da Amazônia brasileira. Isto pode explicar o esquecimento de Menezes até na historiografia da literatura negro-brasileira (nomenclatura usada nesta dissertação para se dirigir ao conjunto de estudos que abordam por uma ótica crítica a historiografia e o cânone literário brasileiro – os quais foram elaborados pela autoria branca –, preenchendo lacunas nos estudos literários, estudando e exaltando autorias negras do país).

Abordar a marginalização literária é questionar os estudos literários

retrógrados e provocar uma reestruturação na historiografia literária, por não ser mais possível desenvolver pesquisas, epistemologias, conceitos, críticas, manuais e aulas de literatura brasileira/latino-americana sem incorporar novos valores e uma pluralidade de vozes, as quais foram silenciadas pela sociedade colonizadora, xenofóbica, racista, sexista. Do mesmo modo, é importante que se estudem outras identidades minorizadas e subalternizadas pela marginalização literária, outros recortes identitários para além dos realizados nesta dissertação (e não só do Brasil), ou seja, literaturas produzidas por pessoas do Caribe, Centro-Oeste brasileiro, ribeirinhos, quilombolas, LGBTQIAPN+, com deficiências, mulheres, povos originários, refugiados, (i)migrantes, por exemplo.

Nesta dissertação, invocou-se a voz *amefricana* de Bruno de Menezes, analisando-se os poemas *Batuque*, *Pai João*, *Mãe Preta*, “*Toiá Verequête*” e *Cachaça* através dos conceitos de *Amefricanidade*, de Lélia Gonzalez, e de *Aforrealismo*, de Quince Duncan. Esse procedimento configurou-se como uma tentativa de superar a colonialidade do ser e do saber nos estudos da literatura de Menezes, combatendo a marginalização literária imposta ao escritor e buscando contribuir para que a historiografia literária seja mais democrática e plural. Para isso, valorizou-se, no presente estudo, o diálogo com a episteme de intelectuais de lócus geopolíticos contrapostos aos discursos imperialistas, neocoloniais, patriarcais, regidos pelo sistema-mundo moderno-colonial.

A categoria de *amefricanidade* foi um caminho próspero na análise literária. Através de *Batuque*, se pode perceber a *amefricanidade* da Amazônia pelas marcas de africanização no território brasileiro com as representações poéticas do léxico, da oralidade, da afro-religiosidade, das musicalidades, das danças, das indumentárias, da capoeira, demonstrando toda uma dinâmica cultural influenciada pela herança banto de Angola, além de um povo amazônico constituído por *amefricanos* e (historicamente) africanos. Os elementos do *aforrealismo* foram um guia de análise literária sobre *Batuque*, proporcionando observar uma voz lírica que adota uma perspectiva *intraétnica* e que reivindica uma memória simbólica africana, principalmente de Angola, e reestrutura uma memória histórica afro-diaspórica, em especial, na Amazônia. “*Toiá Verequête*” e *Cachaça* são os poemas explicitamente representativos da presença do *Aforrealismo* na poética Menezes. Desta forma, pode-se dizer que a categoria discutida por Duncan está presente na literatura amazônica-brasileira.

Diante do exposto, é possível afirmar que a obra *Batuque rufa Amefricanidade e Afrorrealismo*, os quais aumentam a conexão de Bruno de Menezes com a rede de negros intelectuais da *América*. As epistemologias de Gonzalez e Duncan, ao serem consideradas como perspectivas complementares e centrais na análise literária aqui proposta – com a contribuição de outras epistemes –, possibilitam repensar a poética de Bruno de Menezes e ter um viés analítico atento não só aos aspectos estéticos e linguísticos, mas também às questões étnico-raciais que constituem a cosmovisão e a ancestralidade afro. Pelos poemas da obra *Batuque* analisados nessa dissertação, compreende-se que Bruno de Menezes buscou e proclamou a sua identidade negra, por meio de um discurso literário *etnofílico* e exaltador da ancestralidade e da *amefricanidade*, algo que também pode ser vislumbrado para além do texto, como o ato do poeta acrescentar poemas com temática negra na segunda edição, de assumir o pseudônimo “Bruno” como seu nome e de ter uma postura de engajamento intelectual e político na luta negra.

Nas considerações finais desta dissertação, deseja-se que mais pesquisas possam refletir a potencialidade da *Amefricanidade* – pela qual Lélia Gonzalez retira a população e a cultura negra das margens sociais e históricas da América Latina – como auxílio para interpretação de distintas manifestações literárias e outras artes, e como estas revelam as marcas de africanização. Em relação ao *Afrorrealismo*, almeja-se que a corrente pensada por Quince Duncan possa não ser apenas mencionada nos estudos, mas também um aporte teórico de análise e de revisão da historiografia e dos estudos literários, para além da literatura hispânica. Além dessas duas epistemologias, outras pesquisas podem trazer novas perspectivas afro-americanas para ampliar a interpretação sobre a poética de Bruno de Menezes e combater o racismo epistêmico.

Essas possibilidades podem resultar em propostas voltadas para o modo como os sujeitos são educados e para a revisão do currículo do Ensino Básico e Superior, dos manuais literários e até do que se considera como literatura. Almeja-se, assim, um ensino literário que não priorize o cânone, nem tenha um viés educacional excludente, e sim um ensino agregador de poéticas, narrativas, performances, linguagens multimodais, estéticas e cosmovisões de vozes minorizadas e oprimidas. Pedagogias de(s)coloniais, afrocentradas e emancipatórias podem orientar uma educação literária inclusiva e diversificada, um caminho necessário para se combater a invisibilização imposta aos marginalizados literários, como Bruno de Menezes.

## REFERÊNCIAS

ALVES, Mariana Janaina dos Santos. **Batuqueopiques**: tradução cultural e negritude nos poemas de Léopold Sédar Senghor e Bruno de Menezes. 2021. 292 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2021. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/210993>. Acesso em: 11 mar. 2024.

AQUINO, Ana Cleide Guimbal de. **A prosa literária de Bruno de Menezes em perspectiva dialógica**. 2014. 256 f. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) – Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Araraquara, 2014. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/149215>. Acesso em: 05 ago. 2023.

ASAS DA PALAVRA. Bruno de Menezes. **Asas da Palavra**: Revista do Curso de Letras, Belém, n. 5, out. 1996. Disponível em: <http://revistas.unama.br/index.php/asasdapalavra/issue/view/107>. Acesso em: 05 ago. 2023.

ASSIS, Mariana Santos de. Quem (não) tem medo da literatura negra? O amor negro no combate ao genocídio do branqueamento. **Cadernos De Literatura Comparada**, Porto, n. 43, p. 233–253, 2020. Disponível em: <https://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/708>. Acesso em: 07 ago. 2023.

ASSIS, Rosa. **Batuque, de Bruno de Menezes**: um glossário. Belém: Fundação Cultural do Pará/ Secretaria Especial de Estado de Promoção Social, 2006.

ASSIS, Rosa. **Batuque**: uma leitura genética. Belém: Fundação Cultural do Pará, 2017.

BAGNO, Marcos. O impacto das línguas bantas na formação do português brasileiro. **Cadernos de Literatura em Tradução**, São Paulo, n. 16, p. 19-32, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/clt/article/view/115266>. Acesso em: 28 ago. 2024.

BARBOSA, Muryatan Santana. O debate pan-africanista na revista *Présence Africaine* (1956-1963). **Revista História**, São Paulo, v. 38, p. 1-21, 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/his/a/kPzDXn3xS9jDHtpzmr9JpfH/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 08 ago. 2023.

BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGUÉL, Ramón. Introdução: Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGUÉL, Ramón (Orgs.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019, p. 9-26.

BERND, Zilá. **Introdução à Literatura Negra**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

BERND, Zilá. **Antologia de poesia afro-brasileira**: 150 anos de consciência negra no Brasil. Belo Horizonte: Mazza ediações, 2011.

BITONDI, Matheus Gentile. A estruturação melódica em quatro peças contemporâneas. 2006. 99 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós Graduação em Música, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2006. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/items/9e3925ff-94da-4d18-bf24-c4cb08729e58>. Acesso em: 23 dez. 2023.

BOGÉA, José Arthur. **ABC de Bruno de Menezes**: o operário do verso. Belém: Editora Universitária da UFPA, 1992.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 50. ed. São Paulo: Cultrix, 2015.

CANDIDO, Antonio. **Presença da literatura brasileira**: história e crítica. v. 2 Modernismo. 11ª ed. rev. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 2001.

CANGUSSU, Dawdson Soares. **O epicentro do Hotel Central**: arte e literatura em Belém do Pará, 1946-1951. 2008. 137 f. Dissertação (Mestrado em História Social da Amazônia) - Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Universidade Federal do Pará, Belém, 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufpa.br/handle/2011/4271>. Acesso em: 11 set. 2023.

CARMO FILHO, Raimundo Silvino do; ALVES, Alcione Corrêa. Literaturas Amefricanas: as poéticas da terra em contos de Oswald de Camargo e de Mônica dos Santos. **Vozes, Pretérito & Devir**, v. 15, n. 1, p. 79-97, 2023. Disponível em: <http://revistavozes.uespi.br/index.php/revistavozes/article/view/453>. Acesso em: 10 mai. 2024.

CARNEIRO, Edison. **Candomblés da Bahia**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

CARNEIRO, Edison. **Capoeira**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, Funarte, MEC, 1977.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOQUEL, Ramón. Prólogo. Giro decolonial, teoría crítica y pensamiento heterárquico. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOQUEL, Ramón (Orgs.). **El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007, p. 9-24. Disponível em: <http://www.ceapedi.com.ar/imagenes/biblioteca/libreria/147.pdf>. Acesso: 18 ago. 2023.

CHAVES, Maria Anunciada. Bruno, símbolo da inteligência paraense. In: MENEZES, Bruno de. **Obras completas de Bruno de Menezes**. Belém: Secretaria Estadual de Cultura: Conselho Estadual de Cultura, 1993, p. 15-18.

COELHO, Marinilce Oliveira. **Memórias literárias de Belém do Pará**: o Grupo dos Novos, 1946-1952. 2003. 291 f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) - Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003. Disponível em: <http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/9806>. Acesso em: 22 set. 2023.

COELHO, Rogério Mendes. **Pedagogias da Cimarronaje. Cosmogonia e Cosmovisão Africanas e Afrodescendentes como Críticas e Literaturas (Afro)Latino-Americanas**. 2019. 228 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2019. Disponível em: <https://attena.ufpe.br/handle/123456789/35544?mode=full>. Acesso em: 01 mar. 2024.

COELHO, Rogério Mendes. A ética amefricana como prática pedagógica da literatura afro-latino-americana: possíveis incursões da crítica e historiografia literária para o século XXI. **Linguagem & Ensino**, Pelotas, v. 26, n. 3, p. 539-550, 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/rle/article/view/26282>. Acesso em: 22 jan. 2024.

COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de Faria. **A literatura no Brasil**. 7 ed. São Paulo: Global, 2004.

COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de Faria. **A literatura no Brasil**. 5 ed. rev. São Paulo: Global, 1999.

COUTINHO, Eduardo Faria. Literatura comparada, literaturas nacionais e o questionamento do cânone. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 3, n. 3, p. 67-73, 1996. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/37/38>. Acesso em: 14 set. 2023.

COUTINHO, Eduardo de Farias. Questões de literatura comparada na América Latina. In: GUIZZO, Antonio Rediver; PERETI, Emerson; MATIAS, Felipe dos Santos (orgs.). **América Latina: estudos comparados em literaturas e outras artes**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2020. p. 15-31.

CRUZ, Ernesto. **Ruas de Belém: significado histórico de suas denominações**. 2. ed. Belém: CEJUP, 1992.

CUTI (Luiz Silva). **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2010.

DALCASTAGNÈ, Regina. A auto-representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea. **Letras de Hoje**, v. 42, n. 4, p. 18-31, dez, 2007. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/4110>. Acesso em: 07 jan. 2023.

DE BRITO REIS, Carolina Menezes. **Itinerário de Bruno de Menezes: poeta modernista de Belém do Pará (1893-1931)**. 2019. 117 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Pará, Belém, 2019. Disponível em: [https://repositorio.ufpa.br/bitstream/2011/14366/2/Dissertacao ItinerarioBrunoMenezes.pdf](https://repositorio.ufpa.br/bitstream/2011/14366/2/Dissertacao%20ItinerarioBrunoMenezes.pdf). Acesso em: 18 jun. 2023.

DUARTE, Eduardo de Assis. Literatura e afrodescendência. In: DUARTE, Eduardo de

Assis. **Literatura, política, identidades**: ensaios. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005, p. 113-131.

DUARTE, Eduardo de Assis. Por um conceito de Literatura Afro-brasileira. **Terceira Margem**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 23, p. 113-138, 2010. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/10953>. Acesso em: 20 set. 2023.

DUARTE, Eduardo de Assis. O negro na literatura brasileira. *Navegações*, Porto Alegre, v. 6, n. 2, p. 146-153, 2013. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/16787>. Acesso em: 20 ago. 2023.

DUARTE, Eduardo de Assis. **Literatura afro-brasileira**: 100 autores do século XVIII ao XX. Rio de Janeiro, Pallas, 2014.

DUNCAN, Quince. El afrorrealismo en Nicolás Guillén y Jorge Artel. **Revista Comunicación**, v. 22, n. 1, p. 4-11, 2013. Disponível em: <https://revistas.tec.ac.cr/index.php/comunicacion/article/download/1388/1282/4515>. Acesso em: 05 nov. 2023.

DUNCAN, Quince. Afrorrealismo: uma nova dimensão da literatura latino-americana. In: CAPAVERDE, Tatiana da Silva; SILVA, Liliam Ramos da. *Deslocamentos culturais e suas formas de representação*. Boa Vista: Editora da UFRR, 2019, p. 241-259. Disponível em: <https://ufr.br/editora/index.php/editais?download=412>. Acesso em: 03 nov. 2023.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 17-31, 2009. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/4365>. Acesso em: 09 fev. 2023.

FARES, Josse. Bailado Lunar, a coreografia da neblina que se incendeia com os clarões de um novo tempo. **Asas da Palavra**: Revista do Curso de Letras, Belém, n. 5, p. 64-66, out. 1996. Disponível em: <http://revistas.unama.br/index.php/asasdapalavra/issue/view/107>. Acesso em: 05 jun. 2023.

FARES, Josse; NUNES, Paulo. Prefácio. In: MENEZES, Bruno. **Batuque**. Belém: Gráfica Sagrada Família, 2005, p. 15-18.

FERNANDES, José Guilherme dos Santos. Negritude e criouliização em Bruno de Menezes. **Novos Cadernos NAEA**, Belém, v. 13, n. 2, p. 219-233, dez., 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/ncn/article/view/479/764>. Acesso em: 02 fev. 2024.

FERREIRA, Paulo Jorge de Moraes. **Bruno de Menezes**: Os tambores continuam rufando. 2016. 331 f. Tese (Doutorado em Letras), Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Pará, Belém, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/15473/1/TESE%20Paulo%20Jorge%20de%20Moraes%20Ferreira.pdf>. Acesso em: 23 out. 2023.

FERRETTI, Mundicarmo. **Desceu na Guma**: O caboclo no Tambor de Mina, processo de mudança de um terreiro de São Luís: a Casa Fanti-Ashanti. São Luís: EDUFMA, 1996.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. **Eternos modernos**: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929. 2001. 315 f. Tese (Doutorado em História Social) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/218808>. Acesso em: 20 ago. 2023.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. De pinceis e letras: os manifestos literários e visuais no modernismo amazônico na década de 1920. **Revista Territórios & Fronteiras**, v. 9, n. 2, p. 130-155, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.22228/rt-f.v9i2.575>. Acesso em: 23 out. 2023.

FIGUEIREDO, Eurídice *et al.* Negritude, negrismo, literaturas de afro-descendentes. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). **Conceitos de Literatura e Cultura**. 2. ed. Niterói: EdUFF, 2010, p. 313-340.

GONÇALVES, João Felipe. O tio haitiano da antropologia contemporânea: teoria, história e poder em Jean Price-Mars. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 28, n. 62, p. 79-113, jan./abr. 2022. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/YtDHJjndhM79G35cQBDRPsF/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 11 jun. 2023.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 92/93, p. 69-82, 1988.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GROSFOGUEL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 80, p. 115-147, 2008. Disponível em: <https://journals.openedition.org/rccs/697>. Acesso em: 10 ago. 2023.

GROSFOGUEL, Ramón. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. **Revista Sociedade e Estado**, v. 31, n. 1, p. 25-50, jan./abr., 2016. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/issue/view/467/5>. Acesso em: 12 ago. 2023.

GURIDY, Frank; HOOKER, Juliet. Corrientes de pensamiento sociopolítico afrolatinoamericano. FUENTE, Alejandro de la; ANDREWS, George Reid. **Estudios afrolatinoamericanos**: una introducción. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2018, p. 219-268. Disponível em: [https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20181206023201/EstudiosAfro\\_ES.pdf](https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20181206023201/EstudiosAfro_ES.pdf). Acesso: 02 ago. 2023.

IPHAN. **Roda de Capoeira e ofício dos mestres de capoeira**. Brasília: Instituto do

Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2014. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/DossieCapoeiraWeb.pdf>. Acesso em: 16 fev. 2024.

INOJOSA, Joaquim. **Os Andrades e outros aspectos do modernismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

INOJOSA, Joaquim. Modernismo no Pará. In: ROCHA, Alonso *et al.* **Bruno de Menezes ou a sutileza da transição**: ensaios. Belém: Cejup/UFPA, 1994.

LEAL, Luiz Augusto Pinheiro. **Nossos intelectuais e os chefes de mandinga**: repressão, engajamento e liberdade de culto na Amazônia (1937-1951). 2011. 231 f. Tese (Doutorado em Estudos Étnicos e Africanos) - Programa de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/8602/1/Leal.pdf>. Acesso em: 20 mai. 2023.

LEITÃO, Eugénia. Biobibliografia. In: **E-Dicionário de Termos Literários**. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/biobibliografia>. Acesso em: 15 ago. 2023.

LOPES, Rafael de Figueiredo; NOGUEIRA, Wilson de Souza. A construção histórica e social do “exotismo amazônico”. **Interfaces Científicas**, Aracaju, v. 7, n. 1, p. 137-148, out. 2018. Disponível em: <https://periodicos.set.edu.br/educacao/article/view/3741>. Acesso em: 14 ago. 2023.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura amazônica**: uma poética do imaginário. 4. ed. Belém: Cultural Brasil, 2015.

LUCA, Taissa Tavernard de. **“Tem branco na guma”**: A nobreza europeia montou Corte na Encantaria Mineira. 2010. 260 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal do Pará, Belém, 2010.

MAIA, Maíra Oliveira. **Jogos Políticos na Terra Imatura**: As experiências políticas dos Modernistas Paraenses - 1930-1945. 2009. 101 f. Dissertação (Mestrado em História Social da Amazônia) - Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Universidade Federal do Pará, Belém, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/4591>. Acesso em: 10 jun. 2023.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramón (Orgs.). **El giro decolonial**: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007. p. 127-168. Disponível em: <http://www.ceapedi.com.ar/imagenes/biblioteca/libreria/147.pdf>. Acesso em: 18 ago. 2023.

MALDONADO-TORRES, Nelson. A topologia do Ser e a geopolítica do conhecimento. Modernidade, império e colonialidade. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra, n. 80, p. 71-114, mar. 2008. Disponível em: <https://journals.openedition.org/rccs/695>. Acesso em: 16 ago. 2023.

MATTAR, Denise; CHIARELLI, Tadeu. **Ismael Nery**: Em busca da essência. São Paulo: Almeida e Dale, 2015. Disponível em: [https://www.almeidaedale.com.br/assets/pdfs/publicacoes/Ismael\\_Nery.pdf](https://www.almeidaedale.com.br/assets/pdfs/publicacoes/Ismael_Nery.pdf). Acesso em: 20 jun. 2023.

MAUÉS, Raymundo Heraldo. Um aspecto da diversidade cultural do caboclo amazônico: a religião. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 19, n. 53, p. 259-274, abr. 2005. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10058>. Acesso em: 25 mar. 2023.

MEIRA, Maria Angélica Almeida de. **A paisagem como espólio**: Arthur Frazão e o Grupo do Utinga (1940-1960). 2018. 237 f. Tese (Doutorado em História Social da Amazônia) - Programa de Pós-graduação em História Social da Amazônia, Universidade Federal do Pará, Belém, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufpa.br:8080/jspui/handle/2011/10327>. Acesso em: 24 jun. 2023.

MENEZES, Bruno de. **Batuque**. 4 ed. Belém: Editora Veterinária, 1953.

MENEZES, Bruno de. **Batuque**: Poemas. 5 ed. Edição Especial. Belém: Falangola, 1966.

MENEZES, Bruno de. **Obras completas de Bruno de Menezes**. Vol. 1. Belém: Secretaria Estadual de Cultura, 1993a.

MENEZES, Bruno de. **Obras completas de Bruno de Menezes**. Vol. 2. Belém: Secretaria Estadual de Cultura, 1993b.

MENEZES, Bruno de. **Obras completas de Bruno de Menezes**. Vol. 3. Belém: Secretaria Estadual de Cultura, 1993c.

MENEZES, Tainá Marçal dos Santos; PERDIGÃO, Ana Klaudia de Almeida Viana. O tipo palafita amazônico: entre formalidade e informalidade do habitar na Vila da Barca (Belém, Pará, Brasil). **Revista Projetar**: Projeto e Percepção do Ambiente, Natal, v. 6, n. 2, p. 44–59, mai. 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/revprojetar/article/view/23710>. Acesso em: 16 jun. 2023.

MIGNOLO, Walter. Os esplendores e as misérias da "ciência": colonialidade, geopolítica do conhecimento e pluri-versalidade epistêmica. In: SANTOS, Boaventura de Sousa (Org.). **Conhecimento Prudente para uma vida decente**: 'Um discurso sobre as ciências' revisitado. 2. ed. São Paulo: Cortez Editora, 2004, p. 667-707.

MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. **Cadernos de Letras da UFF**, Rio de Janeiro, n. 34, p. 287-324, 2008. Disponível em: [http://professor.ufop.br/sites/default/files/tatiana/files/desobediencia\\_epistemica\\_mignolo.pdf](http://professor.ufop.br/sites/default/files/tatiana/files/desobediencia_epistemica_mignolo.pdf). Acesso em: 20 ago. 2023.

MIGNOLO, Walter. **Desobediencia epistémica**: retórica de la modernidad, lógica de la colonidade y gramática de la descolonialidad. Buenos Aires: Ediciones del Signo.

2010.

MIGNOLO, Walter. Colonialidade: O lado mais escuro da modernidade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, Coimbra, v. 32, n. 94, p. 1-18, jun. 2017. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/nKwQNPrx5Zr3yrMjh7tCZVk/?format=pdf&lang=pt>.

Acesso: 14 ago. 2023.

MONTEIRO, Alef. Uma vida dedicada ao combate do racismo na Amazônia: entrevista com Zélia Amador de Deus, por ocasião de seus 70 anos. **Novos Cadernos NAEA**, v. 23, n. 3, p. 265-281, set-dez 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/ncn/article/view/8001/6746>. Acesso em: 27 ago. 2023.

MONTEIRO, Alef. O pensamento negro e suas relações com outras perspectivas descoloniais. In: ALVES, Míriam Cristiane; ALVES, Alcione Corrêa (Orgs.). **Redes Intelectuais**: epistemologias e metodologias negras, descoloniais e antirracistas. Porto Alegre: Rede Unida, 2021, p. 23-41. Disponível em: <https://editora.redeunida.org.br/wp-content/uploads/2021/07/Livro-Redes-Intelectuais-epistemologias-e-metodologias-negras-descoloniais-e-antirracistas.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2023.

MORAIS, Eneida Costa de. **Terra Verde**. Organizadores Josebel Akel Fares, Jorge Martins Nunes. Belém: Paka-Tatu, 2020.

MORBACH, Augusto Bastos. Mais um poema de Bruno. **Amazônia**: revista da planície para o Brasil, Belém, jul., 1957. Disponível em: <http://obrasraras.fcp.pa.gov.br/amazonia-revista-da-planicie-para-o-brasil-1957/>. Acesso em: 29 jun. 2023.

MOURA, Clóvis. **Dicionário da Escravidão Negra no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

MUZART, Zahidé Lupiaacci. A questão do cânone. **Anuário de Literatura**, v. 3, n. 3, p. 85-93, 1995. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/5277>. Acesso em: 20 mai. 2023.

NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro**: processo de um racismo mascarado. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra S/A, 1978.

NASCIMENTO, Álvaro Pereira do. O marinheiro negro Marcílio Dias: as muitas memórias de um cidadão exemplar. **Navigator**: subsídios para a história marítima do Brasil, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 84-95, 2015. Disponível em: <https://portaldeperiodicos.marinha.mil.br/index.php/navigator/article/view/563/541>. Acesso em: 29 jan. 2024.

NUNES, Benedito. Meu caminho na crítica. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 19, n. 55, p. 289-305, 2005. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/101111/11689>. Acesso em: 14 jun. 2023.

NUNES, Benedito. Bruno de Menezes inventor e mestre. **Asas da Palavra**: Revista da Graduação em Letras, Belém, v. 10, n. 21, p. 37-44, 2006. Disponível em: <http://revistas.unama.br/index.php/asasdapalavra/issue/view/127>. Acesso em: 14 jun. 2023.

NUNES, Paulo. Os brasis contidos no Brasil: A modernidade da Amazônia. **Revista Princípios**, n. 65, p. 68-72, maio/junho/julho, 2002. Disponível em: <http://revistaprincipios.com.br/artigos/65/cat/1251/os-brasis-contidos-no-brasil-amodernidade-da-amaz&ocircnria-.html>. Acesso em: 28 mai. 2023.

NUNES, Paulo; COSTA, Vânia Torres; COSTA, Alda Cristina. Narr'Amazônia: ser e estar nas narrativas do mundo. **Revista Sentidos da Cultura**, Belém, v. 3, n. 4, p. 01-23, 2017. Disponível em: <https://periodicos.uepa.br/index.php/sentidos/article/view/1112>. Aceso em: 15 mar. 2024.

NUNES, Paulo; COSTA, Vânia Torres. Negritude e protagonismo: um peixefritano modo de ser e estar no olho do furacão da província. **Asas da Palavra**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura, Belém, v. 15, n. 1, p. 08-15, jul. 2018. Disponível em: <http://revistas.unama.br/index.php/asasdapalavra/issue/view/84>. Acesso em: 03 mai. 2023.

NUNES, Paulo. A Semana de Arte Moderna e o debate sobre identidade e estética na Amazônia. **YouTube**, Canal Literatura PUC-SP, São Paulo, 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=55Q2dN636Eo&t=4387s>. Acesso em: 23 out. 2023.

OBRAS RARAS. Terra imatura. **Obras raras**, 2020a. Disponível em: <http://obrasraras.fcp.pa.gov.br/publicacao/terra-immatura/>. Acesso em: 13 jun. 2023.

OBRAS RARAS. Amazônia: revista da planície para o Brasil. **Obras raras**, 2020b. Disponível em: <http://obrasraras.fcp.pa.gov.br/publicacao/amazonia-revista-da-planicie-para-o-brasil/>. Acesso em: 29 jun. 2023.

OLIVEIRA, Luiz Henrique Silva de. **O negrismo e suas configurações em romances brasileiros do século XX (1928-1984)**. 2013. 390 f. Tese (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/ECAP-9ARHQK>. Acesso em: 28 jul. 2023.

OLIVEIRA, Maria Aparecida Cruz de. Para repensar o cânone: Pensamento fronteiriço e distribuição geopolítica da produção intelectual. **Cadernos De Literatura Comparada**, Porto, n. 43, p. 215–231, 2020. Disponível em: <https://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/707>. Acesso em: 07 ago. 2023.

PACHECO, Terezinha de Jesus Dias. Bruno de Menezes. In: DUARTE, Eduardo de Assis (Org.). **Literatura e afrodescendência no Brasil** - antologia crítica. Belo Horizonte- Editora UFMG, 2011, v. 1 p. 325-336.

PEREIRA, Edmilson de Almeida. Territórios cruzados: relações entre cânone literário e literatura negra e/ou afro-brasileira. In: PEREIRA, Edmilson de Almeida; JUNIOR, Robert Daibert (Orgs.). **Depois, o Atlântico: Modos de pensar, crer e narrar na diáspora africana**. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2010, p. 319-349.

PEREIRA, Edvaldo Santos. **A expressão do poder na produção literária de Bruno de Menezes**. 2020. 220 f. Tese (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Pará, Belém, 2020. Disponível em: [https://repositorio.ufpa.br/bitstream/2011/14411/1/Tese\\_ExpressaoPoderProducao.pdf](https://repositorio.ufpa.br/bitstream/2011/14411/1/Tese_ExpressaoPoderProducao.pdf). Acesso em: 20 ago. 2023.

PEREIRA, João Carlos. Bruno, a poesia. **Asas da Palavra**: Revista do Curso de Letras, Belém, n. 5, p. 62-63, out. 1996. Disponível em: <http://revistas.unama.br/index.php/asasdapalavra/issue/view/107>. Acesso em: 05 jun. 2023.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas**: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PROENÇA FILHO, Domício. A trajetória do negro na literatura brasileira. **Estudos Avançados**, v. 18, n. 50, p. 161-193, 2004. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9980>. Acesso em: 05 jan. 2023.

QUEIROZ, José Francisco da Silva. **Futurosos & futuristas**: uma história pelo avesso da Arte Moderna no Pará. 2018. 515 f. Tese (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Pará, Belém, 2018. Disponível em: <https://www.repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/11191>. Acesso em: 01 jun. 2023.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org.). **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005, p. 117-142. Disponível em: [https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12\\_Quijano.pdf](https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf). Acesso em: 08 jan. 2023.

QUILOMBO. O problema da liberdade de culto. **Quilombo - vida, problemas e aspirações do negro**, Rio de Janeiro, junho-julho, 1950. Disponível em: <https://ipeafro.org.br/acervo-digital/leituras/ten-publicacoes/jornal-quilombo-no-10/>. Acesso em: 30 jun. 2023.

RAMOS, Liliam. Descolonizando saberes: conceitos de literatura latino-americana de autoria negra. In: TETTAMANZY, Ana; SANTOS, Cristina (Orgs.). **Lugares de fala, lugares de escuta nas literaturas africanas, ameríndias e brasileira**. Porto Alegre: Zouk. 2018, p. 115-136.

RAMOS, Liliam. Literaturas da América Latina: um percurso pelas literaturas de autoria negra latino-americana. **Herança – History, Heritage and Culture Journal**, v. 5, n. 2, p. 119-139, 2022. Disponível em: <https://revistaheranca.com/index.php/heranca/article/view/565>. Acesso em: 03 nov. 2023.

REIS, Marcos Valério Lima. **Entre poéticas e batuques**: trajetórias de Bruno de Menezes. 2012. 156 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Linguagens e Cultura) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura, Universidade da Amazônia, Belém, 2012. Disponível em: <https://stricto.unama.br/pt-br/conteudo/2012-mestrado>. Acesso em: 02 fev. 2023.

REIS, Marcos Valério Lima. **Abguar Bastos, Amazônia e renovação modernista**: romances e manifestos. 2020. 353 f. Tese (Doutorado em Comunicação, Linguagens e Cultura) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura, Universidade da Amazônia, Belém, 2012. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1I2Qs-yXk3ZqJkUXP8RL5js9CkrQGOMQz/view>. Acesso em: 18 jun. 2023.

ROCHA, Alonso. Bruno de Menezes. **Asas da Palavra**: Revista do Curso de Letras, Belém, v. 3, n. 2, p. 40-48, 1996. Disponível em: <http://revistas.unama.br/index.php/asasdapalavra/issue/view/107>. Acesso em: 15 dez. 2022.

RODRIGUES, Carmem Izabel. O bairro do Jurunas, à beira do Rio Guamá. **Revista Mosaico**, Goiás, v. 1, n. 2, p. 143-156, jul./dez. 2008. Disponível em: <https://seer.pucgoias.edu.br/index.php/mosaico/article/view/573>. Acesso em: 22 jun. 2023.

RODRÍGUEZ-ROJAS, Paola. El afrorrealismo como insumo teórico para el análisis literario. **Temas de Nuestra América**: Revista de Estudios Latinoamericanos, v. 38, n. 71, p. 1-14, jan.-jun. 2022. Disponível em: <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/tdna/article/view/16654>. Acesso: 11 set. 2023.

RONCADOR, Sonia. O mito da mãe preta no imaginário literário de raça e mestiçagem cultural. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 31, p. 129-152, jan./jun. 2011. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9437>. Acesso em: 27 fev. 2024.

SALLES, Vicente. **O negro na formação da sociedade paraense**. Belém: Paka-Tatu, 2004.

SANTIAGO, Luís Carlos Mendes. **O mandonismo mágico do sertão**: corpo fechado e violência política nos sertões da Bahia e de Minas Gerais – 1856-1931. 2013. 194 f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Estadual de Montes Claros, Montes Claros, 2013. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/O%20mandonismo%20m%c3%a1gico%20do%20sert%c3%a3o.pdf>. Acesso em: 26 jun. 2023.

SANTOS, Severina Faustino dos. **Reconfiguração da identidade negra na poesia modernista**: as vozes de Bruno Menezes e Lino Gomes. 2012. 104 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande,

2012. Disponível em: <https://tede.bc.uepb.edu.br/jspui/bitstream/tede/1803/1/Severina%20Faustino%20dos%20Santos.pdf>. Acesso em: 23 out. 2023.

SILVA, Caroline Fernandes. **O moderno em aberto**: O mundo das artes em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Santos Feio. 2009. 186 f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/bitstream/handle/1/21998/Dissert-caroline-fernandes-silva.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 26 jun. 2023.

SILVA, Elanir Pessoa Gomes. **O africanismo em Batuque de Bruno de Menezes**. Belém: Secretaria de Estado de Cultura, Desportos e Turismo, 1984.

SILVA, Rosa Maria Mota da. **O Cordão de pássaro corrupião**: uma prática musical Bragantina. 2012. 200 f. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/12677>. Acesso em: 28 jun. 2023.

SIQUEIRA, Samanta Vitória. **Quarto de Despejo, de Carolina Maria de Jesus e Cartas a uma negra, de Françoise Ega**: uma literatura amefricana. 2022. 105 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2022. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/241769>. Acesso em: 10 mai. 2024.

SODRÉ, Muniz. **Pensar nagô**. Petrópolis: Vozes, 2017.

SOUZA, Márcio. Amazônia e modernidade. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 16, n. 45, p. 31-36, mai-ago. 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/nSYFFRGpmHFDBSKRySHvpFM/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 28 ago. 2023.

TERRA IMATURA. Conversa com Bruno de Menezes. **Terra Imatura**, Belém, v. 2, n. 11, p. 26-27, nov./dez. 1939. Disponível em: <http://obrasraras.fcp.pa.gov.br/terra-imatura-n-11-v-2-novembro-dezembro/>. Acesso em: 13 jun. 2023.

VALCACIO, Naiara Larissa Raiol. **Memória, transe e sincretismo**: ensaio sobre as narrativas do poema “Toiá Verequête” de Bruno de Menezes. 2022. 28 f. Monografia (Licenciatura em Ciências da Religião) - Centro de Ciências Sociais e Educação, Universidade do Estado do Pará, Belém, 2022.

WANZELER, Rodrigo de Souza. **Peixe Frito, Santos e Batuques**: Bruno de Menezes em Experiências Etnográficas. 2018. 334 f. Tese (Doutorado em Antropologia) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal do Pará, Belém, 2018. Disponível em: <https://ppga.propesp.ufpa.br/ARQUIVOS/Tese2017/TEXT0%20-%20TESE%20SITE.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2023.